

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

# **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА**

*Материалы  
Всероссийской научной конференции  
г. Астрахань, 20 апреля 2018 г.*

Издательский дом «Астраханский университет»  
2018

УДК 82.09  
ББК 83.3  
А18

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом  
Астраханского государственного университета

***Редакционная коллегия:***

Е.Е. Завьялова (отв. ред.),  
Г.Г. Исаев, А.А. Боровская, Т.Ю. Громова, И.Ю. Целовальников

**Интертекстуальность художественного дискурса** [Электронный ресурс] : материалы Всероссийской научной конференции (г. Астрахань, 20 апреля 2018 г.) / сост.: Г. Г. Исаев, А. А. Боровская, Т. Ю. Громова, И. Ю. Целовальников ; под ред. Е. Е. Завьяловой. – Электрон. текстовые, граф. дан. (3,0 Мб). – Астрахань : Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2018. – 242 с. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): 12 см. – Загл. с экрана. – Диск помещен в контейнер 20×14 см.

В сборнике содержатся материалы, освещающие актуальные вопросы и специфику межтекстовых взаимодействий. Адресовано преподавателям-филологам, студентам, аспирантам гуманитарных специальностей.

ISBN 978-5-9926-1060-4

© Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2018

© А.А. Боровская, Т.Ю. Громова, Е.Е. Завьялова, Г.Г. Исаев, И.Ю. Целовальников, составление, 2018

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b>	<b>6</b>
<b>А.Н. Безруков</b> ФУНКЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПРЕДЕЛАХ ДИСКУРСИВНОЙ ПРАКТИКИ	8
<b>О.С. Шурупова</b> СВЕРХТЕКСТ КАК ФОРМА МЕЖТЕКСТОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	13
<b>В.Ю. Даренский</b> ИНТЕРТЕКСТ ИНИЦИАЦИИ В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	17
<b>А.Б. Бушев</b> ПАМЯТЬ В ЯЗЫКЕ ПРАВОСЛАВНОЙ СФЕРЫ	25
<b>В.О. Яровикова</b> РЕФЕРЕНЦИАЛЬНАЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ МЕДИАТИЗИРОВАННОГО РЕЛИГИОЗНОГО ДИСКУРСА: ОТСЫЛКИ К КНИГЕ БЫТИЯ В ОЧЕРКАХ НА ПОРТАЛЕ «ПРАВОСЛАВИЕ И МИР»	30
<b>Н.А. Хуббитдинова</b> ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В БАШКИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА	40
<b>Е.В. Новосёлова</b> ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТА НА МАТЕРИАЛЕ ИСПАНСКИХ КОЛОНИАЛЬНЫХ ХРОНИК XVI–XVII В., ПОСВЯЩЁННЫХ ДРЕВНЕМУ ПЕРУ	45
<b>А.Д. Курилова</b> ТОПОС КАК РИТОРИЧЕСКИЙ ТЕРМИН В ОСВЕЩЕНИИ РОССИЙСКИХ РИТОРИК XVIII ВЕКА НА ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ	53
<b>А.В. Назарова</b> ПОЭТИКА РОМАНА И.И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ» В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ	56
<b>М.Н. Назарова</b> ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ	59
<b>В.В. Анищенко</b> ИДИЛЛИИ Н.В. ГОГОЛЯ И И.Г. ФОССА В СВЕТЕ АСОМНИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ	62
<b>Р.А. Хемраев</b> СКАЗКА «АШИК-КЕРИБ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ТУРКМЕНСКОГО ДАСТАНА «ШАСЕНЕМ И ГАРИБ»	69
<b>С.А. Потапова</b> ПРЕДИКАТЫ «СЧАСТЬЕ» В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «АСЯ»	72
<b>Е.А. Акелькина</b> ФИЛОСОФСКИЕ ФУНКЦИИ ЦИТАТ В ИТОВОЙ КНИГЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «SINILIA. СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ»	76
<b>М.Г. Тимофеева</b> ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «КЛАРА МИЛИЧ» И НОВЕЛЛЕ П. МЕРИМЕ «ВЕНЕРА ИЛЛЬСКАЯ»	81

<b>В.А. Пушкина</b> ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЮРОДИВОГО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЕГО ТРАКТОВКА В ПОВЕСТИ А.И. ГЕРЦЕНА «ДОКТОР КРУПОВ» _____	84
<b>Е.С. Кильдюшева</b> МОТИВЫ ИСКУШЕНИЯ И ГРЕХОПАДЕНИЯ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ» _	89
<b>Т.М. Уздеева</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ПРОЛОГ» _____	92
<b>А.А. Курдюкова</b> РЕЧЕВАЯ МАСКА «ЛАКЕЙ» ПАВЛА СМЕРДЯКОВА _____	98
<b>П.М. Сероштанова</b> ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.Н. ВЕРТИНСКОГО ____	102
<b>Н.В. Крюкова</b> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ФОРМ В ПРОИЗВЕДЕНИИ П.В. ЗАСОДИМСКОГО «В КРЫМУ» _____	105
<b>Д.Б. Нургалиева</b> ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗАХ В.Г. КОРОЛЕНКО _____	109
<b>И.В. Колесова</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СЦЕНИЧЕСКОМ ВАРИАНТЕ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» _____	113
<b>Ю.Л. Дмитриева</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИНТЕРМЕДИЙНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ М. КУЗМИНА «ЛЮБОВЬ ЭТОГО ЛЕТА» _____	116
<b>Н.Г. Арефьева</b> АНТИЧНЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ И ФОРМЫ В ЛИРИКЕ М. ВОЛОШИНА _____	120
<b>Е.Ю. Пятова</b> РЕМИНИСЦЕНТНЫЙ ФОН ПОЭМЫ А. БЛОКА «НОЧНАЯ ФИАЛКА» _____	126
<b>А.А. Боровская</b> ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО МОТИВА В СТИХОТВОРЕНИИ В. НАРБУТА «ПАСХАЛЬНАЯ ЖЕРТВА» _____	131
<b>К.Н. Гущина</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ В. НАРБУТА «ГАДАЛКА» _____	135
<b>Г.Г. Исаев</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ДНЕВНИКА РЮРИКА ИВНЕВА _____	139
<b>В.А. Емельянов</b> РОЗАНОВСКИЕ «РЕМИНИСЦЕНЦИИ» В ДНЕВНИКАХ Д. ХАРМСА _____	143
<b>А.Х. Шамова</b> «ЧУЖОЙ СЮЖЕТ» В ПЬЕСЕ Е.Л. ШВАРЦА «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА» _____	148
<b>Н.П. Крохина</b> Д. САМОЙЛОВ: ПОЭЗИЯ «ПОЗДНЕЙ ПУШКИНСКОЙ ПЛЕЯДЫ» _____	151
<b>П.А. Гончаров, Е.Л. Стрыгина</b> «СВЕТЛЫЕ ДУШИ» В. ШУКШИНА: ОТ «ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» К «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ» _____	158
<b>Е.Е. Завьялова</b> ФОЛЬКЛОРНОЕ НАЧАЛО В РАССКАЗЕ Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА «С КОШЁЛОЧКОЙ» ____	167
<b>П.С. Попов</b> АНТИЧНЫЕ И БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ЛИРИКЕ Н. МОРДОВИНОЙ _____	172

<b>В.А. Крылова</b> РОЛЬ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ И ФИЛОСОФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЭРИ СНАЙДЕРА (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «СЕРЕДИНА АВГУСТА НА СМОТРОВОЙ ПЛОЩАДКЕ ГОРЫ “СУРДУ”»)	176
<b>Д.М. Бычков</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ АГИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ	182
<b>О.Ю. Осьмухина</b> ИДИОСТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ-ПОСТМОДЕРНИСТА: СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ	184
<b>А.В. Алхутова</b> «МЕТЕЛЬ» В. СОРОКИНА И «ЗАМОК» Ф. КАФКИ: СХОДНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ	192
<b>Т.А. Пономарёва</b> «ЧУЖОЕ» СЛОВО В СОВРЕМЕННОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ	195
<b>С.П. Гудкова</b> РОЛЬ ИНТЕРТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭМЫ Т. КИБИРОВА «ИСТОРИЯ СЕЛА ПЕРХУРОВА»)	202
<b>А.Ю. Осипов</b> ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ЛИРИКЕ А. ВАСИЛЬЕВА	208
<b>Е.С. Федорова</b> «МУЗЫКАЛЬНЫЕ» ЗАГЛАВИЯ В ЛИРИКЕ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ	212
<b>Д.И. Боющенко</b> ПОЭТИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ «ЗЕЛЁНЫЙ ШАТЁР»	216
<b>Т.Ю. Громова</b> ИРОНИЧЕСКОЕ ОТСТРАНЕНИЕ: О ПЬЕСЕ К. ДРАГУНСКОЙ «БОЛЬШАЯ МЕХОВАЯ ПАПА»	224
<b>Т.Г. Мастепак</b> ПРИЁМ СКРЫТОГО ЭКФРАСИСА В ФИНАЛЕ РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»	227
<b>Р.Т. Садуов</b> ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ: ЖАНРОВЫЕ ИННОВАЦИИ В РОССИЙСКОМ КОМИКСЕ	231
<b>Т.А. Болдова</b> ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ГИПЕРТЕКСТОВ В СЕТИ	235
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b>	<b>239</b>

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Ежегодно кафедра литературы Астраханского государственного университета проводит литературоведческие конференции, в рамках которых рассматриваются различные дискуссионные вопросы истории и поэтики всемирной литературы. В них участвуют не только преподаватели вузов России, но и зарубежных государств; аспиранты, студенты, магистранты. В 2018 году конференция посвящена тесно связанным друг с другом интертекстуальности, интермедиальности и интердискурсивности, которые являются важнейшими для современной науки.

Литературоведением накоплен значительный опыт изучения обозначенных проблем. Достаточно назвать имена создателя теории диалога культур М.М. Бахтина, Ю. Кристевой, предложившей определение интертекстуальности: «Мы называем интертекстуальностью эту текстуальную интер...акцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее». В дальнейшем теория интертекстуальности получает развитие в трудах многих зарубежных и отечественных ученых (Р. Барт, У. Эко, Ц. Тодоров, А. Жолковский, М. Гаспаров, Ю. Лотман и др.). Ж. Женнетом создана классификация уровней интертекстуальности. И. Смирнов ввел понятие интермедиальности и обосновал типы интертекстуальности.

Сегодня интертекстуальность понимается не только как явление культуры, но и как метод изучения литературы (А. Жолковский). Проблемой интертекстуальности занимаются и литературоведы, и лингвисты, которые выдвинули ряд интереснейших идей (работы З. Тураевой и др.). Методика интертекстуального анализа получила широкое распространение в отечественном литературоведении, перед которым сегодня стоит задача углубления и обновления данного подхода к исследованию литературы. Организаторы конференции исходят из необходимости поиска новых подходов к проявлениям интертекстуальности, ее взаимодействия со смежными явлениями, совершенствования методики изучения текста с позиций этой теории.

В связи с этим основными направлениями и вопросами конференции объявлены:

1. Новое в теории интертекста.
2. Исторические формы межтекстовых взаимодействий.
3. Маркеры интертекстуальности.
4. Соотношение понятий «топос», «формула», «традиция».
5. Функции скрытых цитат и реминисценций в художественном произведении.
6. Интертекстуальность, интердискурсивность и интермедиальность.
7. Перспективы интертекстуальных исследований.

\* \* \*

В середине 1990-х годов в Астрахани на кафедре русской литературы доктор филологических наук, профессор Геннадий Григорьевич Исаев стал инициатором нового в работе подразделения направления в изучении поэтики, связанного с интертекстуальностью. Для студентов и аспирантов университета им были прочитаны лекции по теории интертекстуальности как направления в современном постструктуралистском литературоведении и методам интертекстуального анализа, проведены семинары по проблемам межтекстовых связей. Профессор Г.Г. Исаев предложил темы научных исследований, которые легли в основу диссертаций будущих кандидатов и докторов филологических наук.

В аспекте интертекстуальности рассматривалось творчество А. Ремизова, И. Наживина, В. Пелевина и др. Художественное творчество авторов, а также их отдельные произведения изучались на диахронном и синхронном уровнях восприятия «отголосков».

Так, благодаря профессору Г.Г. Исаеву, сформировалась новое и весьма перспективное направление в работе литературоведческих кафедр вуза и – шире – всего факультета.

## ФУНКЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПРЕДЕЛАХ ДИСКУРСИВНОЙ ПРАКТИКИ

*А.Н. Безруков*

Категория интертекстуальности в условиях развития современной теории литературы применяется не только для характеристики особого способа анализа и оценки художественного текста, но и вообще для описания специфики существования художественного творчества. Следует заметить, что практика литературного письма онтологически сориентирована на диалогический характер, ибо природа диалогического слова раскрывает смысловые уровни текста, конкретизирует авторский мировоззренческий комплекс, создает эффект мерцания эстетической перспективы. Формируя, на первый взгляд, новый текст писатель, попадает в условную матрицу межтекстовых взаимодействий, матрицу преломлений и трансформаций, проспекций и ретроспекций. Читатель, в свою очередь – декодируя текст – преодолевает наличный состав языка, манипулирует кодами, играет знаками, ориентированно слагает рецепцию авторского дискурса. Следовательно, интертекстуальность представляет собой особую специфическую систему, при осмыслении которой необходимо конкретизировать ряд типологически разнородных, структурно-категориальных отношений, верифицировать функции интертекста в рамочных пределах дискурсивной практики.

Коммуникативная условность, на наш взгляд, может быть снята декодированием или реинтерпретацией таких моделей как «текст – произведение», «текст – контекст», «текст – дискурс», «дискурс – идиостиль». Интертекстуальность создает не только атмосферу всеобщей контекстности, рождающей новые/иные смыслы произведения, но и обустроивает манипуляционное стилевое единство текста, делает его полистилистическим. Она как бы превращает наборный состав языка в бесконечную текстовую мозаику, отражающую не столько целостность индивидуальной идиостилевой системы, сколько слагает дискурсивность нового, авторского текста. После оценки ряда работ по проблемам и вопросам интертекста И.В. Арнольд [1], Р. Барта [3], И.П. Ильина [5], Ю. Кристевой [6], И.П. Смирнова [7], Н.А. Фатеевой [8], М. Ямпольского [9] можно высказать мысль, что эстетическим пределом огранки или верификации смысла текста становится именно поворот, динамика смысла в условиях закономерно-исторических реалий. На наш взгляд, интертекстуальным можно назвать текст, смещенный во времени и пространстве. Текст с явной децентрацией и ориентировкой на источник. При этом спектр означаемых зависит от конкретной ситуации чтения, от объективации реалий, оценки смыслов на конкретном историческом этапе. Искомое значение, слагаемое из комбинаторной бесконечности, привязано в данном случае к огромному культурно-историческому пласту коннотаций. Смысловая разверстка интертекста

происходит в полярных условиях письма/чтения. Подобный текст синтезировал в себя все, что может подразумеваться, подразумевается, и то, что уже имело место быть в практике сложения эстетических конструкций. Формируясь в процессе жизни, верификации письма он регулярно приобретает все новые и новые элементы искусства-бытия, искусства-жизни, перерабатывая их в сознании, мышлении читателя, реципиента. Вероятно, что интертекстуальность живет именно там, где есть переход, кризис, так как для существования ей необходимо именно изменение, внутренняя семантико-семиотическая трансформация.

Интертекстуальность перспективно можно рассматривать как категорию открытости текста, ибо с помощью нее текст способен вступать в отношения с другими текстами. В этом смысле всякий текст видится как интертекст, при этом предтекстом каждого отдельного произведения является не только совокупность всех предшествующих наличных текстов, но и сумма лежащих в их основе общих кодов и смысловых, ментальных систем. Между новым авторским создаваемым текстом и чужим, предшествующим существует общее интертекстуальное поле-пространство, которое аккумулирует в себе весь культурно-исторический опыт, весь набор коннотативных оттенков. Поэтика интертекстуальности предстает как теория безграничного текста, интертекстуального в каждом своем фрагменте, в каждой скрепе ассоциативного, реминисцентного, аллюзийного поля. В данном случае уместно говорить и о дисперсии смысла, вкладываемого в новое произведение, новый вид мировоззренческой модели.

Колебания смысла происходят с учетом правил становления литературно-художественного дискурса. Проблема «дискурса» уже давно является актуальной в ряде научных дисциплин (лингвистика, семиотика, теория литературы, психолингвистика). Данная категория многогранно понимается исследователями [2], так как типологически дискурс связан с той и иной сферой человеческой деятельности: философия, художественное творчество, публицистика, собственно сама наука, религия и т.д. Хотя изначально «дискурс» как термин все же противопоставлялся «языку», «речи», принципиально, на наш взгляд, в ходе рецепции дискурса объективация его как ситуативной, процессуальной эстетической парадигмы. У дискурса свое особое время раскрутки, претворения, даже в случае стагнации – объективации дискурса в формате знакового образования – текста – он продолжает наличное движение в культурной и исторической среде. Это, несомненно, происходит под воздействием непрекращающихся читательских интенций, регулируемых интертекстуальностью. Заданность становления системы иерархий смысла начально отталкивается именно от текста, ибо текст состоит из подвижных фрагментов, которые вне его не имеют определенного смысла/значения. В структуре текста элементы являются значимыми, изменение/совмещение этих частей/единиц образует как аксиологический

статус элемента в контексте, так и опредмечивание фрагмента во всей динамичной структуре.

Данные характеристики приобретаются лишь в границах текста, что дистанцирует его от других актуальных единиц речевой деятельности. Текстовые фрагменты представляют собой определенный класс, парадигму. Не случайно, текст – есть ряд инвариантных фигур, текстовых операторов, комбинаторно соединимых автором в конгломерат манифестации актуальной темы, претворяемой идеи. Конструирование текста происходит как прямолинейно, так и зигзагообразно. Зигзагообразная парадигма характеризуется понятным ходом развития. В данном случае можно говорить о рецессии, антитезисе, реактивной энергии самоотрицания, реверсивном движении. Прямолинейная модель – есть обогащение, наращивание, утверждение той или иной мысли, позиции, авторского вкуса. Разноплановый характер существования произведения делает его открытым, следовательно, он приобретает множественность смысловых уровней, потенциально стремится к наибольшему количеству интерпретаций. Синтез интертекстуальных маркеров, предметно – культурных следов – создает внутри текста особую смысловую активность реципиента. Найти след не означает расшифровать смысл, связность и функционирование – вот, что приближает читателя к объективации смысловой нагрузки. На наш взгляд, чем сложнее установить происхождение текстовых операторов, тем выше степень конкретизации множественности смыслов текста. При этом в нем исчезают всякие границы, говорит уже не сам наличный текст (форма), но дискурс (действие), или возможность возникновения множества смысловых толкований в динамическом процессе уточнения/проговаривания речи/письма. В процессе чтения-восприятия текста реципиент становится дешифровщиком определенного авторского кода. Текст в восприятии читателя оказывается генератором многих смыслов. С каждым новым прочтением произведения в сознании формируются все новые и новые аллюзии, ассоциации, ряды означаемых.

Интертекстуальное множество, наделенное самостоятельными флективными единицами, лишается в процессе дискурсивной практики условного субъекта, ибо субъект сам становится неотъемлемой единицей дискурса, он как бы растворяется в нем. Дискурс в отличие от текста не зависит от создателя, он творится сам в себе. Автор оговаривая, создает условия и правила становления нового вида семантической конкретизации. Позиционной точкой анализа дискурса, на наш взгляд, становится не верификация его системы координат, но его детальная реализация. Предопределено, что смысловой масштаб данной модели безграничен. Систематизация форм – это лишь предзавершающие закономерности, конституирующие место системы в видах ее вариаций. Преддискурсивные точки отсчета определяют мысль, сознание или совокупность репрезентаций, а также обозначают уровни дискурса и правила со-существующих единичных

практик. Утверждение двух и более смысловых интенций укрепляет положение, как текстовой плоскости, так и сферы смыслов. Множественность интертекстуальных связей расширяет смысл, организует целое в биполярную область, которая в свою очередь и определяет бытие авторского текста. Синтез многочисленных отношений и есть ткань творимого текста, что по своей природе, с учетом данных условий, близко литературному дискурсу. Стабилизация нового текста, происходит с учетом включений (явных/неявных), аллюзий, реминисценций; он живет благодаря некой множественности наложений, соединения вставных элементов, преломления смыслов в результате взаимодействия. Трансформация коннотативных значений художественного произведения и есть основная функциональная сторона интертекстуальности.

Новый текст и его смысл как бы строятся на элементах старого литературного пространства. В художественном тексте важно определить не столько саму цитату, сколько обозначить ее функцию, то есть понять действительную природу. Воображение реципиента максимально активизируется только тогда, когда происходит узнавание цитаты, будь то на сознательном или подсознательном уровнях. Следует отметить, что функции интертекстуальности могут быть заданы и контекстом, и ситуативной раскладкой, и авторским желанием, то есть – с какой целью и для достижения какого эффекта писатели обращаются к текстам своих предшественников и современников, какова роль вставных элементов, операторов действия, маркеров. Исходя из причин и целей заимствования прецедентных текстов интертекстуальность может быть наделена разными функциями, она, конечно же, в сопоставлении с языком полифункциональна. На наш взгляд, ее роль в тексте может быть следующей: смыслообразующей (создающей новое смысловое пространство); текстообразующей (формирующей наличный знаковый комплекс); ассоциативной (новый текст является прототекстом для последующих); референционной (новый текст отсылает к предтекстам для получения дополнительной информации); синтезирующей (язык/культура; литература/история); информативной (несущей объективное сообщение о времени, пространстве, событии, лице); характеризующей (служащей средством характеристики героя); оценочной (негативной или позитивной, выражающей отношение автора или к заимствованному тексту, или отношение к событиям, лицам); эйдологической (образной); символической/знаковой (обозначающей важные для исторического сознания события); стилеобразующей (формирующей полистилистический уровень текста); рекреативной (допускающей стандарт условной свободы для читателя с целью приращения смыслов); этикетной (формирующей речевое поведение/принцип оценки); декоративной (украшающей текст цитатой, ссылкой, афоризмом). Как уже было отмечено, сама ситуация трактовки, письма, дешифровки определяет роль интертекста в пределах авторского стиля и языка.

Таким образом, дискурсивная практика современности идентифицируется как процесс всевластия цитаты. Авторский литературный текст получает, соответственно, ту же характеристику. Концу XX – началу XXI веков свойствен общенормативный принцип цитатности, это проявляется в различных областях творчества: кино, живопись, литература [4, 7], театр. Читатель/реципиент все больше ориентируется на не-оригинал, но на копию, подобие, симулякр, условность, вымысел, ирреальность. Ситуация цитатного мышления приводит к тиражированию мыслей, авторство которых трудно установить. Поведенческий комплекс – реакция на художественный мир – подводит идеального читателя к объективации максимума смысловых интенций. В данном случае уместно говорить и о парадоксе полифонии (М.М. Бахтин). Роль интертекста при этом сферична, точечна, дискретна. Смысловая открытость позволяет смело сводить в бесконечную множественность культурный и литературно-исторический контексты. Утрачивая авторство, прецедентный текст обретает все новую и новую жизнь, онтологически заполняя структурно-семиотические лакуны.

#### Список литературы

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. – М. : URSS, 2016. – 448 с.
2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака. Инварианты. Структуры. Интертексты / А. К. Жолковский. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с.
5. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Кристева ; пер. с франц. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
7. Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. – СПб. : СПбГУ, 1995. – 193 с.
8. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
9. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М. : РИК «Культура», 1993. – 464 с.

## СВЕРХТЕКСТ КАК ФОРМА МЕЖТЕКСТОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

*О.С. Шурупова*

Одна из функций текста связана с точной, адекватной для всех носителей языка передачей культурного кода, необходимой для обеспечения общей памяти коллектива. Ю.М. Лотман утверждает, что в пределах культуры может возникать некий текст-код, который «может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца» [5, с. 426]. На его основе создаются совокупности, текстов.

Прежде всего подобные устойчивые схемы, обнаруживающие глубинную связь с мифологической традицией, проявляются в художественных произведениях, которые, как отмечает В.И. Тюпа, зачастую «представляют собой "пучок" самых разнообразных межтекстовых связей и отношений» [7, с. 252], в том числе отношений парадигматических. Тексты, вступившие в такие отношения друг с другом, характеризуются не только общими темами и идейными установками, но и общим культурным кодом. Таковы, например, единства художественных текстов, складывающиеся вокруг топонимов высокой культурной значимости: Петербургский, Московский, Венецианский сверхтексты. Впрочем, тематическая привязка текстов к тому или иному топониму еще не гарантирует их принадлежности к сверхтексту, ибо «решающая роль здесь принадлежит независимому от индивидуального сознания писателя мифологическому субстрату, питающему единую мифотектонику всего палимпсестного ряда произведений» [7, с. 254].

Следует отметить, что в современной науке до сих пор ведутся споры относительно сущности сверхтекста. Однако другие виды текстов тоже могут образовывать особые культурно-системные единства. С сугубо лингвистической точки зрения сверхтекстом может быть признана, например, такая совокупность текстов, как следственные дела за определенный период [2]. Н.А. Купина и Г.В. Битенская в своей статье «Сверхтекст и его разновидности» анализируют всю речевую действительность периода путча 19–21 августа 1991 г., в том числе официально-деловые, публицистические и разговорные тексты, созданные в этот период, как единый сверхтекст [4, с. 215].

Исследуя сверхтекст в русле лингвокультурологии, мы придерживаемся точки зрения, которую разделяют Н.Е. Меднис и В.И. Тюпа, то есть считаем сверхтекстом систему текстов, которые созданы различными авторами и общность которых основана не столько на замысле их создателей, сколько на существовании единого культурного кода, обнаруживающего сходство с мифом, присутствующим в сознании большинства носителей языка и культуры и так или иначе проявляющимся в их текстах. Для сверхтекста характерен коллективный автор. По мнению Н.Е. Меднис, «и

возникновение реальных сверхтекстов, и потребность их исследования во многом определяются пульсацией сильных точек памяти культуры, пульсацией, настойчиво подталкивающей к художественной или научной рефлексии по поводу ряда культурно и исторически значимых в масштабах страны либо человечества явлений, таких, как Москва или Петербург в истории и судьбе России, Венеция в культурно-духовном пространстве России и Европы, Рим в общечеловеческой культуре и т.п.» [6].

Думается, что тексты объединяются в сверхтекст не только на основе данных парадигмообразующих признаков. В основе сверхтекста лежит единая модель мира, единая «мифотектоника», характерная для всех его составляющих. Под мифотектоникой следует понимать мифологический субстрат, культурный код, схему, согласно которой во всех составляющих сверхтекста изображается тот или иной интенциональный объект. Тематическая привязка текстов к какому-либо объекту, например, Петербургу, Москве, Лондону, не гарантирует принадлежности их к одному сверхтексту.

Наряду с другими парадигмами, в которые могут вступать тексты, следует выделить мифотектоническую парадигму, то есть объединения текстов, обнаруживающих общий мифологический код, как правило, связанный с тем или иным внетекстовым объектом. Подобные отношения могут возникать между текстами разных жанров, созданных различными авторами (например, «петербургские» повести Н.В. Гоголя и романы Ф.М. Достоевского имеют сходную мифотектонику). Даже говоря о семантическом пространстве отдельного текста, М.Я Дымарский высказывает мнение, что каждый смысловой компонент теряет в пределах текста свойства отдельного канта смысла и присовокупляется к уже имеющемуся модально-смысловому блоку; предметно-фактическая информация соотносится с «одной из актуальных в пределах данного текста модальных оппозиций» [3, с. 62]. В пределах сверхтекста предметно-фактическая основа непременно становится базой для формирования и развития мифотектоники, передачи культурных кодов.

Таким образом, сформулированное с учетом лингвокультурологического аспекта определение сверхтекста художественной литературы может звучать так: сверхтекст – это открытая система текстов, которые образуют единую мифотектоническую парадигму, характеризуются сходной модальной установкой и в концептосферах которых проявляется общая сверхтекстовая картина мира [8, с. 196]. Именно общая для всех единиц данной системы сверхтекстовая картина мира делает это образование «самодостаточным и суверенным» и позволяет сверхтексту реализовать его смыслы.

Сверхтекстовая картина мира представляет собой сложно организованное семантическое пространство данного сверхтекста; картину мира, характерную для данного сверхтекста, включающую элементы субъективного, присущего индивидуально-авторским картинам мира каждого текста, входящего в сверхтекст, и одновременно отражающую объективный, це-

лостный, свойственный всем составляющим сверхтекста взгляд на данный внетекстовый объект. Она получает воплощение прежде всего в концептосфере данного городского сверхтекста, которую, как правило, составляют концепты, связанные со следующими сферами: культурные реалии; время; явления природы; связанные со сферой природы концепты *свет, тьма*; внешнее пространство; внутреннее пространство; эмоциональная сфера; концепты жизнь, смерть; концепты сон, явь; цветовые концепты; звуковые концепты; одорические концепты; вкусовые концепты; антропоцентрические концепты. Несмотря на репрезентацию в языковой ткани большинства городских сверхтекстов русской литературы сходных концептов, каждый из сверхтекстов обладает уникальными чертами, поскольку сходные концепты нередко реализуют в пространстве городских сверхтекстов русской литературы различные, а иногда и не свойственные им в русской языковой картине мира признаки.

Как сложная знаковая последовательность, сверхтекст способен реализовать разные виды информации: смысловую, которая «соотносится с миром материальной действительности в разных формах его проявления» [1, с. 136], (например, «Петербург – столичный город, обладающий определенными доминантными точками: *Невский проспект, Сенатская площадь* и т.д.»), эмоциональную, допускающую различное толкование и направленную на возбуждение в носителях языка, воспринимающих сверхтекст ответную реакцию («Петербург – город-страдалец, город-мученик» и т.д.), культурную информацию («Петербург – столица Российской Империи» и т.д.). Каждый текст, входящий в сверхтекст, участвует в передаче данной информации, дополняя, конкретизируя ее и используя при этом потенциал всех своих единиц. Данная информация за счет бесконечной интерпретации сверхтекста его адресатами увеличивает свои объемы, что приводит к постоянному возрастанию культурной и художественной ценности сверхтекста. Смысловая информация, реализуемая сверхтекстом, то есть так или иначе повторяемая разными его составляющими, едва ли может быть оценена исключительно с позиций ее новизны. Напротив, в процессе анализа сверхтекста важно выявить повторяющиеся мотивы, единицы разных уровней языка, концепты и т.д., чтобы выявить информацию, требующую для своей трансляции появления новых и новых текстов, которые становятся членами единой парадигмы.

Исследуя тот или иной сверхтекст, возможно выделить тексты, как составляющие его ядро, так и находящиеся на границе культурно-системного единства, выявить ключевые образы и мотивы, играющие немаловажную роль в различных произведениях, относящихся к сверхтексту, и, разумеется, проанализировать их языковую ткань. Многие вопросы, касающиеся изучения подобных текстовых единств, до сих пор не получили разрешения, и в современной науке наблюдается многообразие точек зрения на проблемы, связанные с характеристикой и классификацией сверхтекстов.

Тем не менее, большинство исследователей признает важность изучения свертхтекстов, которые, являясь немаловажной частью национальной культуры, оказывают серьезное влияние на ее развитие и анализ которых

Думается, в настоящее время можно с уверенностью говорить о свертхтексте как об одном из наиболее значимых культурно-языковых феноменов, своеобразной форме межтекстового взаимодействия. Особенный интерес представляет лингвокультурологическое изучение городских свертхтекстов, поскольку именно они составляют один из наиболее значимых и обширных блоков свертхтекстов отечественной литературы в целом.

### Список литературы

1. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка : учеб. пособие для вузов / И. Р. Гальперин. – М. : Высшая школа, 1974. – 175 с.
2. Голованова О. И. Тюменские следственные дела 1782–1796 гг. в аспекте лингвотекстологического и источниковедческого анализа : дис. ... канд. филол. наук / О. И. Голованова. – Тюмень, 2008. – 346 с.
3. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский – М. : URSS, 2001. – 328 с.
4. Купина Н. А. Свертхтекст и его разновидности // Человек-Текст-Культура: коллект. монография / Н. А. Купина, Г. В. Битенская / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург : ИРРО, 1994. – С. 214–233.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве / сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман. – СПб. : «Искусство-СПб», 2005. – 704 с.
6. Меднис Н. Е. Феномен свертхтекста / Н. Е. Меднис. – Режим доступа: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwjJx5Cc63PAhVkaZoKHRgrARcQFgg0MAM&url=http%3A%2F%2Fzarliterature.ucoz.ru%2FBIBLOITKA%2Fnauchnaya%2Fmednis\\_nefenomen\\_sverkhteksta.doc&usg=AFQjCNHrpBl6k9ZZOmKa718Qnzlu\\_gH8Sg&cad=rjt](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwjJx5Cc63PAhVkaZoKHRgrARcQFgg0MAM&url=http%3A%2F%2Fzarliterature.ucoz.ru%2FBIBLOITKA%2Fnauchnaya%2Fmednis_nefenomen_sverkhteksta.doc&usg=AFQjCNHrpBl6k9ZZOmKa718Qnzlu_gH8Sg&cad=rjt) (дата обращения: 24.10.2016), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
7. Тюпа В. И. Фрагменты Петербургского интертекста / В. И. Тюпа // Анализ художественного текста. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – С. 264–272.
8. Шурупова О. С. Основные признаки свертхтекста как знаковой системы / О. С. Шурупова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 12 (66). – Ч. 1. – С. 196–198.

## ИНТЕРТЕКСТ ИНИЦИАЦИИ В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*В.Ю. Даренский*

Познав себя, никто уже не останется тем, кто он есть  
*Т. Манн [Цит. по: 11, с. 8]*

Исследование интертекстуальных структур содержания и форм литературного произведения может быть двух типов. Первый тип можно условно назвать «горизонтальным», поскольку здесь анализируется «миграция» определенных тестовых структур от одного произведения в другое, которая обычно происходит бессознательно для самого автора, но в определенных художественных направлениях может становиться и сознательным приемом (этот прием становится доминирующим в литературе постмодерна). Вторым типом можно назвать «вертикальным» в том смысле, что здесь исследуются интертекстуальные связи не между отдельными произведениями и художественными направлениями, а между разными уровнями текстуальности самой культуры. Базовым уровнем здесь являются «архетипы» и архетипические сюжеты, над которыми «надстраиваются» тексты, имеющие индивидуальное авторство. Интертекстуальность здесь представляет собой не «скрытое цитирование», а новое оригинальное воспроизводство архетипического сюжета в индивидуальной авторской форме как его творческая интерпретация в новых культурно-исторических условиях.

Источником художественного содержания литературного произведения, являются не только и даже не столько отдельные выразительно-образительные средства, сколько особый «эффект целого», в рамках которого они «работают» и без которого утрачивают смысл. Этот «эффект целого» – действие произведения в целом на реципиента как целостную личность, а не просто «читателя» – традиционно обозначается понятием катарсиса. Но катарсис как сложное эстетическое переживание, «сжигающее» негативные чувства и сублимирующее позитивные, – может быть двуправленным по своему действию. «Нормальной» и наиболее распространенной формой катарсиса является возвращение субъекта к самому себе – т.е. реципиент, получив сильное художественное переживание, тем самым, лишь утверждает в своей субъективной замкнутой самоидентичности, «остается самим собой», никаких принципиальных изменений с ним не происходит. Наоборот, все пережитое благодаря произведению лишь отбросило от него чуждые ему мысли и чувства и утвердило его в своей субъективной правоте. Тем самым, здесь произведение сыграло роль своего рода культа того человеческого «Я», которое с ним встретилось и благодаря этой встрече стало еще более непроницаемым для посторонних влияний, самоуверенным и самоидентичным. Именно этот эффект, по-видимому, и

ожидают большинство читателей литературных произведений: с одной стороны, ценя переживания от его чтения как нечто самоценное, с другой – в конечном итоге ожидают «подтверждения своей правоты». И наоборот, произведения, оставляющее чувство «утраты почвы под ногами», ставящие под вопрос само мировоззрение читателя, внутренние опоры его субъективности, у большинства читателей вызывают отторжение, неприятие и даже страх. Именно эта реакция чаще всего вызывает негативную оценку произведения, а не его художественные качества как таковые.

Но существует и другой тип произведений, и другой тип читателей, которые ожидают от произведения последнего эффекта. Эти читатели находятся в мировоззренческом и духовном поиске, в состоянии экзистенциальной тревоги и спонтанной трансформации собственной субъективности. Соответственно, их поиск направлен на такие произведения, которые соответствуют именно такому внутреннему состоянию. Они ищут произведения, которые бы могли удовлетворить именно эту их внутреннюю жажду саморазвития и самотрансформации. Эти произведения могут, во-первых, ускорить и интенсифицировать этот процесс, а во-вторых, придать ему определенную конкретную направленность. При восприятии таких произведений катарсис «работает» в ином направлении: он не «отбрасывает» как *пережитое* все чуждое субъекту, укрепляя его в самотождественности; но наоборот, заставляет меняться и трансформироваться сам субъект посредством усвоения ранее чуждых ему смыслов и жизненных содержаний, и отбрасывания как отжитого того, что ранее было для него «своим» и привычным. Этот второй тип катарсиса – катарсис самотрансформации субъекта – встречается реже, чем первый тип, но является намного более ценным с экзистенциальной и культурной точки зрения, поскольку изначально соответствует базовой структуре культуротворческого усилия, которое состоит в само-преодолении субъекта в его движении к бытийному Идеалу и открытости Другому.

Соответственно, тип произведений, в которых художественными средствами «закодирован» *трансформативный катарсис*, также требует своей особой теоретической спецификации. То, что происходит с читателем при адекватном содержательном восприятии и переживании таких произведений, является аналогом обряда «инициации», имевшего место во всех архаических обществах (от лат. *initiatio* – посвящение). Как известно, в этих обрядах человек в юношеском возрасте проходил ряд тяжелых испытаний, к которым готовился заранее, после которых официально принимался в число взрослых членов сообщества. В процессе обряда инициации происходила трансформация сознания человека не только посредством сильных переживаний, но и путем сообщения ему тайных эзотерических знаний. Все это приводило к трансформации личности во взрослое состояние. В современной цивилизации обрядов инициации нет,

но их роль призваны выполнять другие культурные формы, в том числе, и художественная литература.

Как общекультурный символ «инициация» обозначает особый экзистенциальный опыт символического прохождения через смерть, испытания смертью, после которого человек приобретает особый опыт, позволяющий смотреть на жизнь и оценивать ее как бы со стороны, «с точки зрения вечности». Символическое прохождение через смерть, духовная инициация, символически именуемая «вторым рождением», делает человека другим, радикально трансформируя его личность. Тем самым, архетип «инициации» относится к тому «великому интертексту» культурной традиции, который определяет содержательность индивидуальных литературных произведений как форм выражения актов личностного духовного развития.

Целью данной статьи является анализ форм и закономерностей воплощения интертекста (символической модели) «второго рождения» (инициации) в литературном произведении.

Присутствие интертекста «инициации» в произведениях иногда отмечается разными авторами при анализе отдельных произведений, однако теоретически этот факт до сих пор не концептуализирован. Подходы к такой концептуализации были у К.-Г. Юнга и М. Элиаде. А по отношению к сказке В.Я. Пропп писал: «цикл инициации – древнейшая основа сказки... Другим циклом... является цикл представлений о смерти» [10, с. 308]. На самом деле это один и тот же цикл, поскольку инициация и является символическим «прохождением через смерть». А поскольку сказка – это древнейший вид литературного творчества, то все более поздние виды в «снятом» виде сохраняют в себе ее смысловую структуру, в том числе и интертекст инициации в ее «превращенной форме».

Художественными средствами передаются особые состояния героев произведения (в том числе, и авторского «Я»), соответствующие различным стадиям инициации, и эти состояния могут при условии соответствующей личностной открытости со-переживания передаваться и читателю. Например, стихотворение «2-го ноября» В. Ходасевича о событиях вооруженного захвата власти большевиками в Москве заканчивается строчками:

...сел работать. Но, впервые в жизни,  
Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы»  
В тот день моей не утолили жажды.

Это «впервые в жизни» по отношению к произведениям Пушкина как символам полноты миропереживания как раз и означает полный слом того бытийного состояния, которое было у автора до этого. Революция, происходя вовне, стала пусковым механизмом внутреннего экзистенциального «слома» в человеке. Причем поэта впечатлили не сами бои и взятие Кремля (единственный раз в его истории), но другой, сопутствующий этому образ, который и произвел смысловой «взрыв». Поэт увидел на улице:

Лет четырех бутуз, в ушастой шапке,  
Присел на камень, растопырил руки,  
И вверх смотрел, и тихо улыбался.  
Но, заглянув ему в глаза, я понял,  
Что улыбается он самому себе,  
Той непостижной мысли, что родится  
Под выпуклым, еще безбровым лбом,  
И слушает в себе биенье сердца,  
Движение соков, рост... Среди Москвы,  
Страдающей, растерзанной и падшей, -  
Как идол маленький, сидел он, равнодушный,  
С бессмысленной, священной улыбкой.  
И мальчику я поклонился тоже.

На самом деле именно этот образ (а вовсе не революционная катастрофа) и является в данном случае центральным образом инициации – архетип «божественного младенца» как символ пра-человека явлен здесь в самом ярком и непосредственном образе. Внешние исторические катастрофы лишь обнажают это первичное состояние Человека-на-Земле, а оно уже и «запускает» процесс трансформации сознания и мировосприятия. В. Тернер назвал общность людей, проходящий инициацию (символическую смерть) *коммунитас* (*communitas*): этот термин обозначает «качество полного непосредственного общения... которое возникает спонтанно во всех типах групп, ситуаций и обстоятельств... Чувство единства (*sharing*) и интимности, которое развивается в группе лиц, совместно испытывающих лиминальность» [14]. («Лиминальность» – это «пограничное» состояние между жизнью и смертью). В данном случае и образ малыша с «бессмысленной, священной улыбкой» обозначает общечеловеческое бытие в состоянии «лиминальности», чем и обусловлен поклон ему как открывшейся вдруг правде самого лирического героя.

Иногда образ прохождения через смерть и почти мгновенная трансформация сознания героя даются в самом ярком и непосредственном виде. Константин Воробьев в повести «Убиты под Москвой» описывает его (явно на личном опыте) так: «То оцепенение, с которым он встретил смерть Рюмина, оказывается, не было ошеломленностью или растерянностью. То было неожиданное и незнакомое явление ему мира, в котором не стало ничего малого, далекого и непонятного. Теперь все, что когда-то уже было и могло еще быть, приобрело в его глазах новую, громадную значимость, близость и сокровенность, и все это – бывшее, настоящее и грядущее – требовало к себе предельно бережного внимания и отношения. Он почти физически ощутил, как растаяла в нем тень страха перед собственной смертью. Теперь она стояла перед ним, как дальняя и безразличная ему родня-нищенка, но рядом с нею и ближе к нему встало его детство» [1, с. 78].

И почти сразу же после этого обряд инициации героя повторяется в еще более жестоком и непосредственном виде. Он поджигает немецкий танк, который по инерции еще едет и вдавливая его в могилу, вырытую для других, просто хороня заживо. И в могиле «он продолжал захлебно сосать из шинелей воздух, пропахший потом, ружейным маслом и керосином. А затем пришло все сразу – память, ощущение неподатливой тяжести, взрыв испуга, и он с такой силой рванулся из завала, что услышал, как надломленно хрумкнул позвоночник... Алексей по-прежнему утробно выл – иначе он не мог, боялся дышать. Он повторил рывок и очутился поверх комьев земли и глины. Привалюсь к обвалившейся стене могилы, он долго сидел обессиленный и обмякший, следя за тем, как из носа на подол гимнастерки размеренно стекали веские капли крови» [1, с. 81]. Если сравнить этот эпизод с описаниями архаических обрядов инициации, которые проходили люди в первобытном обществе, то они полностью совпадают по своей структуре и даже во многих деталях.

Есть классические произведения, которые представляют собой акцентированную образную систему прохождения инициации, «второго рождения» человека. «Божественная комедия» Данте – это своего рода *энциклопедическая инициация*, в которой человек проходит все миры и знакомится в символических образах с судьбой всего человечества, а также горних и inferнальных сил. «Преступление и наказание» – это тот же путь души, что и у Данте, но сжатый до краткой психологически крайне детализированной истории. Реакция людей на прочтение произведений, фактически переживаемая как инициация, наблюдается и в быту. Автору данной статьи дважды приходилось слышать от разных людей одно и то же выражение – «мне казалось, что с меня сдирают кожу», а также «со мной что-то стало происходить», «я стал меняться», «опрокинулся мир» и т. п. – по поводу чтения ими литературных произведений (в данном случае это были «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери и «Игра в классики» Х. Кортасара).

Но что происходит в произведении, чтобы возникал такой особый эффект, какими художественными средствами это достигается? Общую семантическую структуру текста, которая создает художественное содержание, Ю.М. Лотман формально определяет следующим образом: «Противоречие между текстом и функцией его во внетекстовой структуре искусства делает структуру художественного языка носителем информации. Одновременная включенность художественного текста во многие взаимно пересекающиеся внетекстовые структуры, одновременное вхождение каждого элемента текста во многие сегменты внутритекстовой структуры – все это делает художественное произведение носителем многих чрезвычайно сложно соотносящихся между собой значений» [8, с. 284]. Н.Д. Тамарченко в новейшей «Теории литературы» развивает это определение и определяет исток художественного содержания в особом событии «перехода персонажа через границу, разделяющую "семантические поля" в тексте» [12, с. 184]. Таким образом,

можно сказать, что модель «инициации» в литературном произведении возникает в том случае, когда этот переход оказывается предельным, то есть «семантическими полями» оказываются Жизнь и Смерть, и сама личность героя и читателя «умирает» и рождается снова уже новой, другой.

Инициацию в литературном произведении можно понимать как его «порождающую модель» (А.Ф. Лосев) [7, с. 65], организующую вокруг себя определенную совокупность художественных средств и «надстраивающуюся» над моделями более частного порядка. На уровне же психоэмоционального коррелята художественного содержания инициация является предельной формой проявления общего закона катарсиса. Л.С. Выготский в «Психологии искусства» определял его так: «закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся, в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [2, с. 269]. Соответственно, инициация переживается одновременно и как чувство ужаса конечности и бессмысленности индивидуального бытия (экзистенциальный «ужас», в отличие от частных «страхов»), и как острое чувство приобщения к Вечности и бесконечному смыслу бытия, «второго рождения» личности как духовного существа.

Если исходить из концепции эстетика В.П. Крутоуса о типах художественного детерминизма, то «инициация» относится к высшему, идейно-концептуальному уровню и типу детерминации, к «мотивировке всех мотивировок» [6, с. 60–61]. Этот тип и уровень вообще не обязательно присутствует в произведении. Однако уровень мотивировки – не единственный. Можно выделить следующие художественные уровни «инициации».

Первый – уровень мотива. Это простая *устремленность* героев произведения и той картины мира, которая в нем дана – к преобразению и радикальному изменению в свете Идеала. Так, например, Т. Манн в своей статье о Лессинге вспоминает «слова, сказанные Гердером о безвременно почившем поэте: он неизменно, даже в своих заблуждениях, жаждал цельности, неустанного и все более стремительного духовного возвышения» [9, с. 13]. Эта устремленность может оставаться трагически не осуществленной, что, например, характерно для художественного мира Чехова (важным исключением является лишь его повесть «Три года» [5]). Этот мотив ярко явлен, например, в стихотворении Ю. Мориц «Не для печати» (2016) как стремление к «рождению свыше» в животрепещущем опыте души:

...Не забывай, что ты отбрасываешь тень  
Всего, что сквозь тебя идёт потоком,  
Где в мире, столь прекрасном и жестоком,  
Преображенье – высшая ступень,  
Преображенье световым путём  
Несовместимых с жизнью унижений!

Второй – уровень конкретного образа. Это может быть как образ героя (яркий пример – Родион Раскольников), так и образ определенной жизнен-

ной ситуации, которая погружает героев в состояние «лиминальности» и резко трансформирует их. Ближайшие примеры – «Записки из мертвого дома», «На дне», «Одиннадцать минут» Пауло Коэльо.

Третий – уровень сюжета. Это центральный и главный уровень. Произведения, которые создают «эффект инициации», как правило, создают его не отдельными мотивами образами, а целостным сюжетом. Можно сделать предположение о том, что классическими со временем признаются только произведения, имеющие «инициационный» сюжет.

Четвертый – уровень художественной системы отдельного автора, либо целого направления в литературе. Характеристика одной из таких систем дана в статье Е.А. Гаричевой «Ф.М. Достоевский о преображении личности в романе "Бесы"»: «романы Достоевского объединяет такая базисная структура русской литературы и православной культуры, как категория преобразования личности... Конфликт добра и зла в героях Достоевского ведет их к поискам нравственного идеала – Христа. Ведущими мотивами произведений Достоевского являются покаяние, смирение и страдание» [3, с. 150].

Отметим, что концептуализация интертекста «инициации» является определенным развитием идей Донецкой филологической школы. Например, в концепции литературного произведения как «художественной целостности» М.М. Гиршмана художественное произведение понимается как «приобщение образного единства эстетического бытия к единственности событийного свершения реальной личности, ее живого и живущего сознания... Событийность литературного произведения открывает динамическую перспективу сотворческого созидания на основе приобщенности к этим глубинам первоначал бытия и первоосновам словесного творчества» [4, с. 47]. Но «приобщенность к глубинам первоначал бытия» – это и есть определение инициации как «второго рождения».

В свою очередь, концепция «поэтического мира» В.В. Федорова, в которой как «органон» художественной реальности полагается ситуация пушкинского Пророка, вовсе не предполагает завершенность произведения как «гармоническую удовлетворенность», а скорее наоборот. Поэтому «художественные произведения будут до тех пор появляться, пока будет мир находиться в этой драматической или даже трагической, кризисной ситуации. И это не только реакция на это драматическое состояние мира, а это именно в пределах созданного, творимого самим художником мира поиск... аналога того движения, того события, которое должно завершить и мир – не созданный автором, а реально существующий... И художественное произведение актуализирует эту потребность, но вместе с тем – и ее неосуществленность» [13, с. 49–50]. Соответственно, то, что входит в понятие «инициации», полностью охватывается данным определением.

В качестве общего краткого вывода можно говорить о необходимости анализа многих литературных произведений в особом аспекте, связанном с их глубинной экзистенциальной функцией – как *инициационных* текстов, то

есть порождающих духовную инициацию в читателе за счет предельно концентрированной передачи опыта жизни на грани смерти, как символического «прохождения через смерть» и «второго рождения». Это требует особых концептуальных средств, некоторые из которых были обозначены выше.

### Список литературы

1. Воробьев К. Убиты под Москвой / К. Д. Воробьев // Сборник повестей и рассказов. – М. : ИД «Синергия», 2007. – С. 22–82.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : «Искусство», 1986. – 573 с.
3. Гаричева Е. А. Ф.М. Достоевский о преобразении личности в романе «Бесы» / Е. А. Гаричева // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 3. – С. 150–155.
4. Гиршман М. М. Литературное произведение как художественная целостность. Истоки и основное содержание понятия / М. М. Гиршман // Донецкая филологическая школа: опыт полифонического осмысления / сост. А.А. Кораблев. – Донецк : ООО «Лебедь», 1997. – С. 39–47.
5. Даренский В. Ю. Идея смирения в повести А.П. Чехова «Три года» / В. Ю. Даренский // Вопросы исторической поэтики. – Петрозаводск, 2014. – № 1. – С. 416–431.
6. Крутоус В. П. О художественном детерминизме / В. П. Крутоус. – М. : «Знание», 1981. – 64 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : «Искусство», 1976. – 367 с.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–287.
9. Манн Т. Памяти Лессинга / Т. Манн // Собр. соч. – Т. 10. – М. : Худ. лит., 1961. – С. 7–13.
10. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : «Лабиринт», 2004. – 332 с.
11. Сучков Б. Томас Манн // Манн Т. – Собр. соч. – Т. 1. – М. : Худ. лит., 1959. – С. 3–50.
12. Тamarченко Н. Д. Структура произведения / Н. Д. Тamarченко // Теория литературы: учеб. пос.: в 2 т. – Т. 1. – М. : ИЦ «Академия», 2010. – С. 172–263.
13. Федоров В. В. Адекватно ли понятие целостности по отношению к поэтическому миру? / В. В. Федоров // Донецкая филологическая школа: опыт полифонического осмысления / сост. А. А. Кораблев. – Донецк : Лебедь, 1997. – С. 48–50.
14. Turner E. *Communitas, Rites of Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Festivals* / E. Turner ; ed. Frank A. Salamone. – N.Y. : Routledge, 2004. – P. 103–109.

## ПАМЯТЬ В ЯЗЫКЕ ПРАВОСЛАВНОЙ СФЕРЫ

*А.Б. Бушев*

Общественное сознание, как известно, может существовать в различных ипостасях: науки, морали, искусства, религии, права, философии т.д. Каждая сфера обслуживается языком, с его системой регистров (стилей) и жанров, где прежде всего выделяются разговорная речь, научный, деловой и публицистический стили. Нет сомнения в том, что совершенно особое место занимает если не стиль художественной литературы (ему многие исследователи отказывают в праве на существование), то поэтический регистр речи. Сегодня особое место занимает коммуникация в электронной фактуре речи, являя собой не устную и не письменную фактуру речи. Теория литературного языка находится в развитии, как и сам язык.

Известны классические работы по изучению жанров церковной древнерусской и средневековой литературы, гимнографии, литургики, священного Писания, трудов отцов церкви, труды о православной иконе, агиография, особый феномен русской религиозной философии («парижское богословие»). Поучения святых отцов представляют острейшие темы антропософии! Скажем, Иоанн Кронштадский – это и проповедь, и исповедь, и молитва, и миссионерство, и мудрость старчества. Иоанн Кронштадский – это и черная сотня, и отрицание Толстого.

Церковная риторика обсуждает прежде всего особенности устных жанров – проповеди, слова. Последние годы достоянием общества стало пастырское богословие (А. Шмеман, М. Ардов, В. Родзянко, А. Храповицкий, А. Кураев, А.И. Осипов, А. Мечев, И. Крестьянкин, И. Кронштадтский, И. Брянчанинов, С. Желудков, Д. Дудко, Г. Кочетков, Г. Чистяков, Александр Мень).

И.В. Бугаева [1] пишет об особости положения языка православной сферы в современном обществе. Это ведь язык забытый, полузабытый, с концептами, возвращенными для бытия.

Религиозный дискурс есть прежде всего дискурс о вере. Религиозная сфера общения объединяет жанры устной и письменной речи, имеет свою терминологию, свое просторечье и профессиональный говор [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11].

В XXI веке мы можем наблюдать новое языковое поведение в сфере языка православия. Скажем, интересующие нас особенности устных жанров (лекции, выступления перед неопитами) мы наблюдали на встречах с церковными ораторами Осиповым, Кураевым, Дворкиным, Владимировым, представителями Русской зарубежной церкви. Надо отметить то, что порою риторика деятелей церкви и миссионеров церкви не нова. А постоянные повторы, мессианизм, учительский пафос, нетерпимость, ханжество, расхождение слова и дела порою раздражают, как раздражают порой зловердные баб-

ки-уборщицы в церкви и торгующие за свечным ящиком (ощущение фарисейского текста). Редко, но удается отметить особенности устной речи клира, речей паломников. Особенно интересны их шутки, присказки.

Более доступны анализу особенности устной речи мирян, воцерковленных чад церкви. Частотны в такой речи следующие темы: святые, праздники, иконы, православный храм, православное вероучение и Писание, основы добродетели. Послушаем, как поэтично звучат названия сами храмов: *«В тот день все поздравляли друг друга с праздником – был Покров. Это ощущалось во всех храмах, куда я зашел: и в Иоанно-Предтеченском монастыре, и в церкви князя Владимира в Старых Садах, и в церквях в Подкопае, и на Кулишках, и в Клепиках, и в казаковской церкви Косьмы и Дамиана на Маросейке, и у Косьмы и Дамиана в Шубине, и в церкви Воскресенья Слопущего в Успенском Вражке, и в церкви Успения Божьей матери в Брюсовом переулке, и в Георгиевском храме в Грузинах. А в Рождественском и Петровском монастырях были в колокола, и звонился по Трубной...»* (из собственного дневника, 2016).

Самым распространенным жанром печатной литературы – синтезом художественного и фактографического пластов словесности – являются жития святых. Пристальный интерес к деятельности подвижников веры объясним и законен. Современные жития могут быть отражены в жанрах газетно-журнальной публицистики. Приведем пример – собственную статью в общественно-политической (!) региональной газете:

*11 декабря 2013 года Русская Православная церковь чтит память священномученика митрополита Серафима (Чичагова). Его деятельность связана с Тверью: в начале двадцатого века в течение нескольких лет он был архиереем Тверской епархии, поэтому в кафедральном Воскресенском соборе пройдет особая служба. Его биография необычна, его конец трагичен. Будущий отец Серафим – в миру Леонид Михайлович Чичагов. Он – потомок адмирала В.Я. Чичагова, разбившего шведскую эскадру под Ревелем и исследовавшего Северный Ледовитый океан. Он – сын морского министра при Николае Первом П.В. Чичагова. Это был род, послуживший Церкви, царю и Отчеству. Он родился в 1856 году. Карьеру военного сочетал с историко-литературной деятельностью. Врач, артиллерист, участник русско-турецкой войны, в 35 лет получил чин полковника и подал в отставку. Через два года был рукоположен в сан священника. Аристократическая среда и духовенство не могли понять этого поступка отца Леонида. Еще через два года умирает его жена, и он, поручив воспитание детей доверенным лицам, принимает постриг Троице-Сергиевой лавре. Он пострижен в мантию с именем Серафим, в честь непрославленного еще тогда Саровского старца. Отец Серафим Чичагов много потрудится для канонизации Серафима Саровского, создаст «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря». Известно, что знаменитый Иоанн Кронштадский благословляет отца Серафима незадолго до своей смерти в начале прошлого века и говорит, что Серафим*

будет бороться за православие, он благословляет его на это и за дело спокойное. В 1918 году патриарх Московский Тихон возвел архиепископа Серафима в сан митрополита. В советские годы он был правящим архиереем в Ленинградской епархии. В эти сложные годы он пережил двенадцать арестов, начиная с 1921 года. На покое он много читал, сочинял музыку, писал иконы. Последний раз его арестовали осенью 1937 года. Владыке был 81 год, он болел, его увезли на машине скорой помощи. Он был расстрелян на полигоне «Бутово» 11 декабря 1937 года. Отец Серафим Чичагов причислен к лику святых Архиерейским собором 1997 года. Память этого святого отмечается 11 декабря, в дни соборов новомучеников и исповедников.

В воспоминаниях об Алексии Симанском митрополита Пимена есть строчки о дочери Чичагова по фамилии Резон. Работала фельдшером. Энергичная, всезнающая. Просила у Алексия Первого пострига в монахини. Остроумный патриарх наложил резолюцию: «Постригать Резин – не резон». Такие шутки – тоже часть религиозного дискурса, воспоминания – редкий его жанр (представленный также, например, блестящей книгой М. Ардова, книгами С.И. Фуделя).

В православном дискурсе значимы и устные жанры рассказа, беседы. Так, в увековечении памяти отца Серафима в наши дни сыграла роль его внучка, игуменя Новодевичьего монастыря Серафима (в миру – профессор Варвара Васильевна Черная-Чичагова). Помню, как десять лет назад я обратил внимание на ее свежую могилу прямо возле храма у Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Те, кто бывал на территории Новодевичьего монастыря, на службах в храме, слышали много рассказов о ней. **Прихожане рассказывают:** в перестроечные годы ей суждено было поднимать из руин одну из лучших обителей в центре России. Недавно мне попала в глаза книга «Небесный огонь» Олеси Николаевой. Там **поэтесса пишет** о том, как работала у матушки Серафимы шофером. Митрополит Ювеналий выделил ей свою старую «Волгу», и всячески опекал восстанавливаемый на территории своей резиденции Новодевичий монастырь. Тогда новооткрытая обитель представляла собой лишь храм со свечной лавкой и три комнаты. Восстанавливали кельи для насельниц, трудились на подворье. Жили кто-где и приходили на послушание «из мира». Олеся Николаева с юмором вспоминает, как матушка Серафима ездила по спонсорам: «Никак не удавалось повернуть в сторону разрушенной обители финансовые потоки. На нас смотрели с такой подозрительностью и лукавой ухмылкой (мол, нас на мякине не проведешь, нашли простачков), словно мы просили по меньшей мере повернуть северные реки». По словам Николаевой, обаятельный басок матушки Серафимы звучал интеллигентно, уважительно и мягко. Она понимала, в какую круговерть пометил ее Господь на старости лет. Профессор, доктор химических наук, лауреат Госпремии СССР, аристократка, внучка новомученика, почетный член многих академий гордилась, что ей удалось избежать членства в безбожной партии, одевала монахинь, создава-

ла богатую обитель. «Штучный товар» – дает ей оценку О. Николаева. Поразительная переключка судеб – мученик и его внучка, трудящаяся во славу Божию на старости лет и словно имевшая задание восстановить справедливость. В приведенном примере есть многочисленные оценки, эпитеты, метафоры, элементы юмора, неизбежно привлекательные для читателя.

Рассказ Николаевой – пример литературного жанра православного дискурса. Христианские темы проникают сегодня в жанры художественной литературы (Тихон Шевкунов, О. Николаева). В современном художественном пространстве осмысления православия находятся художественные тексты типа М. Кучерской, Е. Чижовой, А. Сегеня, В. Николаева, автора сценарии «Острова» и т.д. Тема шире – вера как концепт – всегда существовала в художественных произведениях светской литературы, недаром она была названа «светским Евангелием» (Державин, Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Лесков, Тютчев, Чехов, Шмелев, Ахматова, Честертон, Льюис и т.д.). Упреки в неортодоксальности христианских убеждений относили к Булгакову, Цветаевой... Известен оригинальный цветок, возросший на отечественной почве: православное литературоведение (Дунаев, Струве, группа исследователей Достоевского). Отметим и роль других религий, что сказывается, например, в текстах: Халед Хоссейни, Салмана Рушди, Виктора Пелевина.

В сферу религиозного дискурса могут быть отнесены и такие маргинальные жанры как диалоги православных паломников, сатирические произведения на церковные темы (от позднесредневековой Калязинской челобитной), устный и печатный юмор, критика цезарепапизма, государственно-конфессиональных отношений, иронические комментарии в отношении оголтелого религиозного фундаментализма в светском обществе, критика богохульства (вспомним скандал в Pussy Riot Church). Показательна традиция представления христианства для неверующих и агностиков (журнал «Фома», сползающий в фарисейство и умиление).

Религиозный дискурс может быть прочитываем в науке гуманитарной сферы – достаточно назвать мемуары обществоведа из МГИМО А.В. Шестопаля. Авторитетные историки пишут, что Россия – удел Богородицы. Научный дискурс представлен не только богословием, но и существованием «православных историков» (например, П. Мультатули), исследователей религиозного канона в искусстве, представителей ветви социологии – религиоведения. То есть порой религиозная оптика позволяет взглянуть на традиционно светские сферы.

Очевидно, менталитет религиозный, сознание религиозное, мировоззрение, мировосприятие и миропонимание меняется. Это связано и с тем, что в церкви кроме литургической и храмостроительной, монастырской деятельности появляется и издательская, социальная. Посмотрим на чутко реагирующее медиапространство: масса сайтов и радиостанций.

Итак, налицо публицистический, научный, разговорный, поэтический регистры языка сферы православия, устная речь, официально-деловой

регистр... Сфера языка православия намного шире печатной литературы, жанров религиозной газеты, сайта, жанров письменных сочинений для службы в церкви и на темы веры и религии. Православная поэзия и литература, современное богословие, деловая документация церкви, бытование языка в устных жанрах – свидетельство того, что религиозный дискурс осваивается и присваивается русскими.

### Список литературы

1. Бугаева И. В. Язык православной сферы : автореферат дис. ... д-ра филол. наук / И. В. Бугаева. – М., 2009. 45 с.
2. Бушев А. Б. Культурное, образовательное и воспитательное значение государственного праздника Дней славянской письменности и культуры / А. Б. Бушев // Актуальные проблемы преподавания изучения русского языка и литературы в современных условиях. – Якутск, 2009. – С. 55–58.
3. Бушев А. Б. Тверская иконопись: новые книги / А. Б. Бушев // Россия и россияне: особенности цивилизации. – Архангельск : Арханг. гос. техн. ун-т, 2009. – С. 12–15.
4. Бушев А. Б. Православный дискурс: некоторые жанры / А. Б. Бушев // Русский язык и литература в Украине: проблемы изучения и преподавания. – Горловка, 2009. – С. 21–22.
5. Бушев А. Б. Православный дискурс: полифония в русской культуре / А. Б. Бушев // Вестник ЦМО МГУ. – 2009. – № 2. – С. 89–93.
6. Бушев А. Б. Возвращенная лексика: концептосфера православия / А. Б. Бушев // Славянский мир: духовные традиции и словесность. – Вып. 2. – Тамбов, ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011. – С. 100–112.
7. Бушев А. Б. Мировые медиа об исламе и исламизме в Европе 2015 г. / А. Б. Бушев // Гуманитарные аспекты современных медиа: проблемы, противоречия. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 23–27.
8. Бушев А. Б. Нон-фикшн девяностых об эмиграции / А. Б. Бушев // Лингвориторическая парадигма: теоретические и практические аспекты. – № 20. – 2015. – С. 7–11.
9. Бушев А. Б. Вопросы миграции и религиозной идентичности в дискурсе глобальных СМИ / А. Б. Бушев // Alma Mater. Вестник высшей школы. 2016. – № 5. – С. 115–120.
10. Бушев А. Б. Православная поэзия: религиозное и церковное / А. Б. Бушев // Альманах «ПолитИст» / ред.-сост. А.О. Коптелов; общ. орг-я «ПолитИст». – Екатеринбург, 2012. – С. 26–31.
11. Бушев А. Б. Фольклорно-краеведческие чтения в школе: проблема трансляции традиции / А. Б. Бушев // Внеочередные Лазаревские чтения «Дети и современный мир: вхождение в пространство ценностей культуры». Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск : ЧГИКб 2017. – С. 14–20.

## РЕФЕРЕНЦИАЛЬНАЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ МЕДИАТИЗИРОВАННОГО РЕЛИГИОЗНОГО ДИСКУРСА: ОТСЫЛКИ К КНИГЕ БЫТИЯ В ОЧЕРКАХ НА ПОРТАЛЕ «ПРАВОСЛАВИЕ И МИР»

*В.О. Яровикова*

В контексте нашей работы мы рассматриваем два медиа – интернет-портал «Православие и мир» и Библию. Так, «Словарь новых медиа, нового цифрового мира» и «Словарь медиа и коммуникаций» определяют медиа как «агенты или каналы обмена, передачи и распространения информации» [2] (первый аспект), а также как «физические формы их выражения – бумага, аудиокассета, магнитный или оптический диск» [1] (второй аспект). Исходя из данных определений, портал «Православие и мир» является медиа в понимании Дж. Монако, а Библия является медиа в контексте понимания данного феномена Д. Чендлером и Р. Мундэй. Эти положения примиряются между собой в определении М. Казак, согласно которому «...смысловое наполнение термина медиа (от лат. *media, medium* – средство, способ, посредник) позволяет называть медиатекстом любой носитель информации, начиная от наскальных рисунков, традиционных книг, произведений искусства и заканчивая суперсовременными феноменами технического прогресса. Однако как обобщающий термин медиатекст закрепился именно за текстами массовой коммуникации» [8].

Эмпирическим объектом нашего исследования являются публикации портала «Православие и мир» в жанре очерка, референтом к которым выступает Книга Бытия. Под очерком мы имеем в виду описательную разновидность малой формы эпической литературы, в которой отсутствует единый, острый и быстро разрешающийся конфликт. Очерковая форма сочетает в себе элементы художественной литературы и публицистики.

Прежде всего, следует определить, что интермедиальность основывается на основных положениях теории интертекстуальности, согласно которым «1) каждый текст состоит из цитат других текстов; 2) каждый текст кодирован множеством кодов» [19]. Интермедиальность предполагает следующее: «1) художественная форма активно участвует в информационном обмене (семиотизация формы); 2) художественные формы разных видов искусства обладают специфическими чертами, которые определяются особенностями сознания (дифференциация форм); 3) художественные формы разных видов искусства находятся в состоянии взаимообмена и взаимодействия друг с другом (релятивизация форм)» [19].

Н.В. Тишунина видит сущность интермедиальности в организации текста посредством взаимодействия разных видов искусства, подчеркивая, что в этом случае «...в работу включаются различные семиотические ряды» [20]. Таким образом, интермедиальность предстаёт исследователю в

процессуальном понимании: «...как правило, сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне» [20].

Существуют два подхода к пониманию интермедиальности – «структуральный» и «формальный». Согласно теории Ю. Мюллера, которая принадлежит к «структуральному» подходу к пониманию теории интермедиальности, интермедиальность понимается как «концептуальное сотрудничество различных медиа» [19], создающее основу для возникновения целостного текста (в широком смысле), представленного реципиенту. Согласно теории И. Пэха, относящейся к «формальному подходу», интермедиальность понимается как связи между медиа, ведущие к эволюции данных медиа. Й. Шрётер предлагает синтез двух данных подходов, выделяя такие типы интермедиальности, как синтетическая (синтез двух медиа и возникновения интермедиума), трансмедиальная (репрезентация в одном медиуме концептов и структур другого медиума), трансформационная (репрезентация одного медиума в другом), онтологическая (выявление свойств одного медиума через сопоставление с другими). В нашей работе речь пойдет о трансформационной интермедиальности – первичным медиумом выступает прецедентный религиозный текст, в данном случае – Библия, а вторичным – интернет-портал «Православие и мир», публицистический интернет-портал, транслирующий информацию о православном образе жизни.

Интермедиальность может пониматься нами как возможность создания среды, которая определяет восприятие включенного в нее искусства. Р. Юнгельфельд описывает этот процесс следующим образом: «Автор заимствует содержание одного медиума и инкорпорирует его в другой, в то время как медиум не только содержит сообщение, но и является сообщением сам по себе...» [3]. Таким сообщением и будет являться портал «Православие и мир», существование которого в широком смысле и регулярное обновление которого в узком смысле мы рассматриваем как акты коммуникации.

Н. Исагулов, объединив концепции А.А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, А.Ю. Тимашкова и Е.П. Шиньева, создаёт систему классификации видов интермедиальности, выделяя конвенциональную интермедиальность (взаимодействие художественных кодов разных искусств), нормативную интермедиальность (разработка единого сюжета различными медиа, при этом существует нормативный медиум), и референциальную интермедиальность.

В данном исследовании мы рассматриваем понятие референциальной интермедиальности и возможность его приложения к проблеме медиатизации религиозного дискурса. По определению Н. Исагулова, референциальная интермедиальность понимается так: «...в тексте одного медиума цитируется текст иного медиума, один из медиумов выступает (но не обязательно) как референт» [7] (в нашем случае – Библия). Понятие интерме-

диальности связывается с медиацитатностью, при которой «...в тексте одного медиума цитируется другой» [7], в это определение также можно включить некоторые случаи ссылок и реминесценций. Н. Исагулов расширяет понимание интермедиальности до концепции культурного диалога, который осуществляет через взаимодействие художественных референций.

Доминирующим в отобранном нами эмпирическом материале сюжетом является история Адама и Евы (22 публикации, 43 % от общего числа публикаций). Затем следуют явление Бога Аврааму, сюжет о Ное (по 4 публикации, 7 %), явление Бога Иакову, повествование о Каине и Авеле, сюжет о сотворении мира (по 3 публикации, или 6 %). По два материала посвящены Вавилонской башне, а также Иосифу и его братьям. Единичные материалы (4 % частотности) затрагивают главы Бытия об Онане, Содоме и Гоморре, искушении Иакова. По одной статье также содержат в себе пророчества о Богородице, приходе Мессии и Святой Троице. Также отдельные статьи касаются таких ветхозаветных концептов, как храм, пост и смерть (суммарно – 12 % из числа анализируемых материалов).

История Адама и Евы рассматривается нами как пример первого в истории человечества акта непослушания Господу, и в то же время как акт проявления свободной воли, становящийся определяющим фактором в волеизъявлении творений Господа, обретения ими независимой личности. Согласно прот. Максиму Козлову «Святыми отцами это толкуется как обретение человеческой природой дебелисти, то есть телесной плотяности, утрате многих первоначальных свойств, которые были даны человеку» [14]. В Ветхом Завете процесс иначе именуется «одеванием "кожаных риз"» (Быт., 3, 21)» [14].

История Каина и Авеля становится для автора портала «Православие и мир» протоиерея Александра Ильяшенко иллюстрацией современных проблем человечества – в частности, военных действий в Южной Осетии, которые священник описывает таким образом: «Война является физическим проявлением скрытого духовного недуга человечества – братоубийственной ненависти (Быт., 4, 3–12). Земные войны суть отражение брани небесной, будучи порождены гордыней и противлением воле Божией. Поврежденный грехом человек оказался вовлечен в стихию этой брани. Война есть зло» [11].

Протоиерей Андрей Кураев использует главу Бытия о сотворении мира («И создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды; и поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы» [13]) для того, чтобы обратить внимание на такую особенность христианской картины мира, как отказ от сакрализации природных явлений («В Египте и Вавилоне, Финикии и Ханаане Солнце и Луна – это величайшие боги. С точки зрения библейского автора их религиозный статус столь малозначителен, что даже по именам их

можно не называть. Так – "два светила"» [13]). Из этого дедуктивным методом автор выводит тезис о взаимоотношении религиозной картины мира (в данном случае – христианской) с мифологической: «О чем он? – Ну, что за вопрос: конечно, это библейский миф о творении Солнца, Луны и звезд. А вот и не "конечно". Это не миф, а полемика с мифом» [13].

Сюжет о явлении Бога Аврааму становится аргументом в разговоре о соотношении человеческой свободной воли и Божественного промысла: «В книге Бытия написано, как Бог искушал Авраама. У Авраама от Сарры родился долгожданный сын Исаак. Он дорос до зрелого возраста (кто-то из толкователей считает, что он был отроком, кто-то – что он был в возрасте Христа), и тогда Господь стал искушать Авраама. Он сказал: Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и пойди в землю Мориа и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой Я скажу тебе (Быт., 22, 2). Авраам взвалил на Исаака вязанку хвороста, и они пошли на гору недалеко от Голгофы. И начал Исаак говорить Аврааму: ...вот огонь и дрова, где же агнец для всесожжения? Авраам отвечал: Бог усмотрит Себе агнца для всесожжения, сын мой (Быт., 22, 7, 8)» [12]. Священник объясняет читателям суть поступка Авраама, который становится нравственным идеалом современного верующего: «Авраам принимает от Бога заповедь принести своего сына в жертву и одновременно верит в то, что от этого сына произойдет род человеческий. Вот это и есть искушение. С этого момента Авраам называется отцом верующих, потому что вера его определяется не только знанием о том, что Бог есть и Ему надо приносить жертвы, не только тем, что он исполняет Его повеления, но и тем, что он *настолько* верит в Бога, что может в себе, в своем уме совместить совершенно несовместимые вещи, не поколебавшись ни в одном из этих двух обетований» [12]. Таким образом, в качестве искушения перед нами предстаёт возможность усомниться в разумности Божественного замысла и целесообразности поступков, требуемых от верующего в доказательство его веры.

В статье еп. Александра Милеанта «Дни Страстей Господних» описываются сюжеты из последних дней жизни Иисуса Христа и их связь с ветхозаветными пророчествами. К примеру, наставляя Ноя и его сыновей после всемирного потопа, Господь говорит им: "Кто прольет кровь человеческую, того кровь прольется рукой человека"» (Быт., 9, 6). Эта мысль следует из правил убийства животных в целях пропитания, озвученных Ноем: «Быт. 9: 3 все движущееся, что живет, будет вам в пищу; как зелень травную даю вам все; Быт. 9: 4 только плоти с душою ее, с кровью ее, не ешьте; Быт. 9: 5 Я взыщу и вашу кровь, [в] [которой] жизнь ваша, взыщу ее от всякого зверя, взыщу также душу человека от руки человека, от руки брата его». Автор сообщает также, что апостол Петр, ударив персовященнического раба по имени Малха, ослушался данного завета, после чего услышал слово Божье: «Возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом

погибнут» [5]. Нам представляется здесь интересным композиционно и содержательно обусловленная интертекстуальная связь между Ветхим и Новым Заветами, объединенными в единый интертекст, прецедентный для религиозного дискурса.

Следующим сюжетом, использованным авторами портала «Православие и мир», стало библейское предание о Вавилонской башне, изложенное в 11-й главе Бытия. С постройкой Вавилонской башни сравниваются усилия человечества в области биоэтики: «Наряду с увеличением продолжительности жизни и облегчением страданий, всё это напоминает тихое, подспудное богоборчество, будто человечество пытается преодолеть такие последствия грехопадения как человеческое несовершенство и смерть, не через встречу с Творцом, но самостоятельно, механистически. "И вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать" (Быт., 11, 6)» [6]. В отличие от прецедентного текста, герои современности идут дальше: «Новая Вавилонская башня человечества строится уже не для того, чтобы просто "сделать себе имя", а в прямое последование более раннего события: вместо того, чтобы возделывать и хранить Божие творение, человек снова замахивается на то, чтобы стать богом, познать (т.е. владеть, обладать – другие переводы древнееврейского "яда" употреблённого в Быт., 20, 22) момент творения и изменения живой природы» [6].

Глава Книги Бытия, повествующая об Иосифе, сыне Иакова, легла в основу тропеического оформления редакционной статьи «На долгие годы нашей молитвой должна стать молитва мытаря: Боже, милостив буди нам грешным». Рассуждая о врагах России в целом и в частности – религиозной России, авторы статьи сравнивают Россию с Иосифом: «Вот, вы умышляли против меня зло: но Бог обратил это в добро, чтобы сделать то, что сейчас есть» (Быт., 50, 20) [15].

Отношение к ближнему рассматривается в Книге Бытия с разных сторон. Соответственно, портал «Православие и мир» использует отсылки к Священному Писанию в контексте обсуждения различных аспектов взаимодействия между людьми в обществе. Так сюжет об Онане («И сказал Иуда Онану: войди к жене брата твоего, женись на ней, как деверь, и восстанови семя брату твоему» (Быт., 38, 8) [21]) выступает в статье В. Тростникова «Суд над Иисусом» в качестве аргумента к следующему тезису («Библейские люди заботились в первую очередь не об индивидуумах, а о том, чтобы не прекратился род» [20]). В данном примере Книга Бытия выступает не как нравственное руководство для современных людей, а скорее как историко-культурный экскурс сравнительного характера.

В следующем примере редакция портала «Православие и мир» комментирует решение Церкви Швеции о легализации однополых браков. При помощи цитирования Писания («Библия повествует о тяжком наказании, которому Бог подверг жителей Содомы (Быт., 19, 1–29), по толкованию святых отцов, именно за грех мужеложства» [16]) редакция портала сооб-

щает нам, что «Священное Писание и учение Церкви недвусмысленно осуждают гомосексуальные половые связи, усматривая в них порочное искажение богозданной природы человека» [16]. Напрямую редакция не выражает своего мнения относительно вопроса об однополых браках, но его можно восстановить по эмоционально окрашенному заголовку («Незаконное венчание» [16]).

Положительным примером борьбы с искусом может стать история искушения Иакова («И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев (Сей Некто, т.е. Бог), что не одолевает его (не может оторваться от Иакова), коснулся состава бедра его... И сказал ему: отпусти Меня, ибо взошла заря, Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня... И благословил его там. (Быт., 32, 24–32)» [10]). Темой очерка, где используется данная цитата, является духовная сущность Господней молитвы, а цитата из Книги Бытия рисует перед нами пример человека, чья сила молитвы помогла ему бороться с искушением. Данный сюжет используется митрополитом Вениамином Федченковым для советов верующим относительно правильного отношения к духовным практикам: «Много смыслов в этом видении. А один из них позволительно усмотреть в необыкновенной неотступности и действительности молитвы Иакова: "не отпускают" Бога от себя» [10].

Нравственная эволюция человека приближает нас к Царствию Божию на земле. В первую очередь об этом свидетельствуют пророки, посылаемые на землю («Царь Ирод, который здесь упоминается, был родом иудей, сын Антипатра, который при Гиркане, последнем из рода Маккавеев, завладел делами Иудеи. От Рима он получил царский титул. Хотя он и был прозелит, но иудеи не считали его своим, и царствование его было тем именно "отъятием скипетра от Иуды", после которого должен был явиться Мессия (см. пророчество Быт., 49, 10)» [4]).

На сегодняшний момент в наибольшей степени приблизиться к Богу удалось только Иисусу Христу, пророку и, в разных трактовках, Сыну Божьему, Богочеловеку, Богу и человеку одновременно и т.д. Существование Христа подтверждается принятой в православии тринитарной концепцией. Свящ. О. Давыденков в своём очерке «Святая Троица в православной церкви» указывает: «В Ветхом Завете имеется достаточное количество указаний на троичность Лиц, а также прикровенные указания на множественность лиц в Боге без указания конкретного числа» [18]. Такие выводы он делает на основании текстуального анализа Библии («Об этой множественности говорится уже в первом стихе Библии (Быт., 1, 1): "Вначале сотворил Бог небо и землю". Глагол "бара" (сотворил) стоит в единственном числе, а существительное "элогим" – во множественном, что буквально означает "боги"» [18]). Основной идеей автора статьи является постановка вопроса о единичности или множественности Бога на основании грамматических форм, употребленных в текстах Ветхого Завета («Быт., 1, 26: "И

сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему". Слово "сотворим" стоит во множественном числе. То же самое Быт., 3, 22: "И сказал Бог: вот Адам стал как один из Нас, зная добро и зло". «Из Нас» – тоже множественное число. Быт., 11, 6–7, где речь о Вавилонском столпотворении: "И сказал Господь: ...сойдем же и смешаем там язык их", слово "сойдем" – во множественном числе» [18]).

Отдельной группой примеров выступают институциональные концепты, наделяемые в рамках религиозного дискурса особыми коннотациями. К примеру, в рассуждении о происхождении христианских храмов арх. Аверкий (Таушев) ссылается на Священное Писание Ветхого Завета, где храм именуется «дом Господень» [4] (Быт., 28, 17; 19, 22). Происхождение поста объясняется заветами Бога, сперва изложенными Адаму и Еве в первой главе Бытия («Вначале роду человеческому были назначены Богом в пищу семена и плоды (Быт., 1, 29)» [16]. Концептом, наиболее важным в большинстве религиозных картин мира, является концепт смертного человека, обозначенный Богом Адаму и Еве после их грехопадения: «Земля еси и землю отыдеши» (Быт., 3, 19). В соответствующем примере слова о бренности человеческого существования выступают контрапунктом к рассуждению И. Кожиной о потере близкого человека («Дядя Виталий ушел скоропостижно, за какие-то полгода. Страшный диагноз – рак легких последней стадии с метастазами» [9]). От личного горя семьи («Теплым июльским днем мы провожали в последний путь близкого друга нашей семьи. Бок о бок с семьей Беляевых вот уже почти 30 лет шла жизнь моих родителей. Эта была та дружба, которую сейчас уже просто и не встретишь, дружба, которая со временем переросла фактически в кровное родство, не говоря уже о родстве духовном» [9]) автор переходит к рассмотрению смерти в контексте отношения родных к потере близкого человека («И безграничным кажется обрушившееся горе, и нет конца и края отчаянию тех родных и близких, кто не имеет при себе спасительных соломинок, имя которым Вера, Надежда и Любовь» [9]). Слова из Книги Бытия выступают в качестве аргумента, убеждающего в необходимости принятия смерти близкого, поскольку подобное отношение к данному вопросу продиктовано этическими принципами бытования христианина, основанным на Ветхом Завете.

Таким образом, на портале «Православие и мир» мы наблюдаем интердискурсивный интертекст, референтом в котором выступает Священное Писание. Следует отметить, что функционирование Священного Писания как прецедентного текста, как эксплицитное, так и имплицитное, является неотъемлемым атрибутом религиозного дискурса – априорное принятие священного текста как аргумента, релевантного для всех субъектов дискурсивной практики, необходимо в условиях коммуникации между субъектами религиозного дискурса. Тем не менее, особенность интермедиальности медиатизированного религиозного дискурса заключается в смещении

от догматизма в сторону публицистичности – в частности, субъекты медиатизированного религиозного дискурса обнаруживают тенденцию к собственной интерпретации прецедентных текстов применимо к реалиям окружающей действительности, обсуждаемым в медиатексте – то есть, к медиафеноменам. Целесообразным, в связи с этим, нам представляется постановка следующего вопроса для дальнейших исследований – насколько правомерным будет отождествление библейских сюжетов с медиафеноменами и в какой мере в этом случае данные сюжеты концептуализируются, становясь ядерными компонентами медиапространства.

### Список литературы

1. Chandler D. A Dictionary of Media and Communication / D. Chandler, R. Munday. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 480 p.

2. Monaco J. The Dictionary of New Media. The New Digital World: Video, Audio, Print: Film, Television, DVD, Home Theatre, Satellite, Digital Photography, Wireless, Super CD, Internet. – New York : Harbor Electronic Publishing, 1999. – 282 p.

3. Von Jungfeld R. Intersubjectivity and Intermediality in the Work of Serra // CLCWeb: Comparative Literature and Culture, volume 13 (2011) issue 3. – Режим доступа: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1810&context=clcweb> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

4. Арх. Аверкий (Таушев). Руководство к изучению Священного Писания // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/rukovodstvo-k-izucheniyu-svyashhennogo-pisaniya-chast-2/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

5. Еп. Александр Милеант. Дни Страстей Господних // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/dni-strastej-gospodnix/> (дата обращения: 08.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

6. Зарайский В. Взгляд православного на биоэтику // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/vzglyad-pravoslavnogo-na-bioetiku/> (дата обращения: 08.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

7. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Никита Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції "Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур" / ред. колегія В. Д. Каліущенко (відп. ред.), М. Г. Сенів, В. Є. Приседьска, А. О. Иванов. – Донецьк : ДонНУ, 2011. – Т. 1. – С. 115–117.

8. Казак М. Специфика современного медиатекста. // Современный дискурс-анализ. – Режим доступа: <http://discourseanalysis.org/ada6/st42.shtml> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

9. Кожина И. Небесная бабочка // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/nebesnaya-babochka/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

10. Митр. Вениамин (Федченков). Молитва Господня. // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/molitva-gospodnya/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

11. Прот. Александр Ильяшенко. О войне // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/o-vojne/> (дата обращения: 08.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

12. Прот. Алексей Уминский. Испытания влекут к покаянию // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/iskusheniya-vlecut-k-pokayaniyu/> (дата обращения: 08.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

13. Прот. Андрей Кураев. Что было случайным в отношениях веры и науки: конфликт или союз? // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/что-было-случайным-в-отношениях-веры-и-науки-конфликт-или-союз/> (дата обращения: 08.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

14. Прот. Максим Козлов. О супружеских отношениях // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/o-supruzheskix-otnosheniyaх/> (дата обращения: 06.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

15. Редакция портала «Православие и мир». На долгие годы нашей молитвой должна стать молитва мытаря: Боже, милостив буди нам грешным // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/na-dolgie-gody-nashej-molitvoj-dolzha-stat-molitva-mytyarya-bozhe-milostiv-budi-nam-greshnym/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

16. Редакция портала «Православие и мир». Не-Законное венчание. // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/katolicheskie-i-pravoslavnye-cerkvi-shvecii-osudili-reshenie-lyuteranskoj-cerkvi-strany-o-venchanii-odnopolux-par/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

17. Свт. Патриарх Московский и всея Руси Тихон. Вегетарианство и его отличие от христианского поста. // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/vegetarianstvo-i-ego-otlichie-ot-hristianskogo-posta/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

18. Свящ. Олег Давыденков. Святая Троица в православной церкви. // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/uchenie-pravoslavnoj-cerkvi-o-presvyatoj-troice/> (дата обращения: 09.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

19. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков / А. Ю. Тимашков. – СПб., 2012. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/intermedialnost-kak-avtorskaya-strategiya-v-evropeyskoj-hudozhestvennoj-kulture-rubezha-xix-xx-vekov#ixzz58yUPW4ag>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

20. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – Выпуск 12 // К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : Материалы международной научной конференции. (18 мая 2001 г., Санкт-Петербург). – СПб., 2001. – С. 149.

21. Тростников В. Суд над Иисусом / В. Тростников // Интернет-портал «Православие и мир». – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/sud-nad-iisusom/> (дата обращения), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

## ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В БАШКИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

*Н.А. Хуббитдинова*

Известно, что фольклор является материалом и арсеналом для литературы, вообще, башкирской, в частности. Все ученые, когда-либо работающие над этой проблемой, верно указывали на роль фольклора в становлении и развитии литературы вообще, башкирской в частности, старались выявить степень, приемы использования его конкретными мастерами пера и т.д. К сожалению, в этих трудах исследователи подходили к проблеме фольклорно-литературных связей в основном односторонне. Их больше интересовал лишь один аспект этих отношений, а именно влияние фольклора на литературу. Относительно второго аспекта – проблемы фольклоризации литературного произведения – допускались ограничения общими высказываниями, а также традиционным методом исследования, не касаясь его подробно в отдельном монографическом исследовании.

В отечественной науке предпринималась попытка исследования вопросов художественной взаимосвязи и взаимовлияния фольклора и литературы в свете изучения интертекстуальной теории. Проблеме интертекстуального дискурса было посвящено немало работ (М.М. Бахтин, Юлия Кристева, В.М. Жирмунский, Роланд Барт, Д.Н. Медриш, О.Ю. Трыкова и т.д.) [7]. Ни для кого не секрет тот факт, что понятие интертекстуальности было впервые предложено в 1967 г. теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, которая, опираясь на идею «диалогичности» М.М. Бахтина, понимала под ней интертекстуальную связь между разными текстами. Она, в частности, приходит к мысли о том, что «...открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы» заключается в том, что «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению» [8, с. 99; 9, с. 166]. При этом тексты не только «пересказывают» друг друга, а вступают друг с другом в диалог, где смысл не только повторяется, а заново рождается именно в этом сопоставлении одного текста с другим [4, с. 14]. В методе интертекстуального анализа также нас привлекает и то, что она «постоянно комбинирует приемы и методы самых разных дисциплин, являясь по существу междисциплинарной категорией» [6].

В этом отношении актуальность рассматриваемого метода в изучении национальной литературы определяется еще и тем, что исследование

проблемы фольклорно-литературных взаимосвязей можно было бы осуществить с применением интертекстуального метода изучения произведений башкирской литературы, в которых обнаруживаются цитации, аллюзии, реминисценции, вызываемые на фольклор. Это во многом способствует всестороннему и глубинному выявлению и анализу механизма, особенностей отражения в литературе фольклорных мотивов, образов, обычаев на определенном национальном историко-культурном пространстве.

В наших наблюдениях особый интерес представляют исследования М.М. Бахтина. Не следуя слепо учениям системно-функционального изучения словесного искусства, названного Ф. де Соссюром как «структурализм», он в своих исследованиях не ограничивался лишь одной лингвистикой, а рассматривал вопросы общей эстетики, методологии, философии языка, исторической поэтики. Актуальность представляют его поздние исследования проблем в области филологии – жанры речи, проблема текста, диалогичность текстов, металингвистика (о высказывании как об особой филологической дисциплине и т.д.). М.М. Бахтин, ведя исследования по вопросам методологии, принципов изучения произведений искусства, литературы в частности, особенностей их восприятия и усвоения зрителями, читателями, теории языка и т.д., как бы соприкасался, перекликался с изысканиями западных и отечественных структуралистов. Так, диалогизм и персонализм исследовались им в смысловом соприкосновении с концепциями С. Кьеркегора, Г. Риккерта, М. Шелера и других, бахтинская философия языка имеет аллюзии к немецкой и французской филологии (Л. Шпитцер, Ш. Балли и другие), амбивалентный антиномизм карнавального концепта перекликается, но не сливается с идеями структуралистов К. Леви-Стросса, Р. Барта, Ю. Лотмана. Основная концепция полифонии романа и карнавала по тематике и телеологии сформировалась в прямом диалоге с символизмом Вяч. Иванова (с ивановским тезисом «Ты еси», с его идеей о мифологическом высказывании; с проблемой рассмотрения романов Достоевского, их новаторской, рецептивно-архетипической форм и т.д.) [3, с. 5–6].

На сегодняшний день учения и методологические основы М.М. Бахтина стали более доступными, по новому открылись благодаря исследованиям французской исследовательницы Юлии Кристевой. Она в 1967 г. в более упрощенной форме сформулировала основную концепцию М.М. Бахтина в виде своей теории интертекстуальности на основе его работы «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). В своих исследованиях ученый, описывая диалектику существования литературы, в частности, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами». Поэтому принято считать, что в основе теории интертекстуальности лежит концепция диалогизма М.М. Бахтина, из которо-

го следует, что «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом качестве» [2, с. 234].

Теория Юлии Кристевой, основанная на данных положениях русского ученого, быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов. Как указал И.П. Ильин, она фактически облегчила как в теоретическом, так и в практическом плане осуществление «идейной сверхзадачи» постмодернизма, а равно и «классическую» оппозицию субъекта – объекту, своего – чужому, письма – чтению и т.д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты [5, с. 206–207].

«Реакция» текста на предшествующий текст или «вкрапление» одного текста в другой раскрывается в контексте проблемы взаимосвязи фольклора и литературы. Под текстом мы подразумеваем поэтику (по Кристевой), а не структуру. Это могут быть сюжеты, мотивы, образы, т.е. усматриваем художественно-эстетический, идейно-художественный аспекты исследования. Иначе говоря, для нас интертекстуальность привлекает именно своей способностью «использовать поэтику того или иного произведения в структуре другого произведения, присутствующее в открытом (эксплицитно) и завуалированном виде (имплицитно) и... перекодировать поэтику чужого произведения в собственных художественных целях» [1, с. 314]. Это относится и к случаю творческого освоения писателем «в собственных художественных целях» фольклорных традиций.

С точки зрения, например, средневекового поэта обращение к традиционным мотивам, сюжетам, образам, обрядам и обычаям «интертекстуальность – это... также способ порождения собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через выстраивание сложной системы отношений с текстами других авторов» [10], фольклора в нашем случае. В этом отношении нами в ряде публикациях, в частности, в произведениях средневековой национальной литературы – «Кисса-и Йусуф» Кул Гали, «Хосров и Ширин» Кутб, «Сухаиль и Гульдурсун», «Гулистан бит-тюрки» Сайф Сараи и других были рассмотрены случаи интертекстуальности фольклорных и литературных традиций, сюжетообразующая функциональность традиционных художественных элементов и т.д. [11, с. 26–34].

Попытка использовать метод интертекстуального исследования национальной литературы в данном случае ни в коей мере не умаляет творческих достижений писателя, не «отрицает его индивидуальных достоинств» и, будучи следствием глобализации, ни в коем случае не «отрицает индивидуальность культуры», как предостерегают некоторые ученые [12].

В период всемерного господства глобализации на современном этапе, с одной стороны, существует опасность обезличивания этнических культурных ценностей. С другой стороны, все-таки появилась возмож-

ность выведения на мировую арену, на суд всемирного научного сообщества достижения в области национального литературоведения, национальной литературы, башкирской в частности, с привлечением пусть не новых для западно-европейского научного сообщества, но хорошо забытого старого для отечественной гуманитарной мысли, подходов и методов. В этом смысле не надо бояться «использовать «правильных» (то есть употребимых на данный момент) терминов», когда речь идет о не известной в мировом науке башкирской литературе. Мы лишь придерживаемся той мысли, что «с помощью реминисценций и аллюзий автор делает отсылки не только» на фольклор, но и «поднимает важные общественно-политические и социальные проблемы современности» [1, с. 315]. Это позволяет писателю выразить свое отношение к этим и другим проблемам, поднимаемым в произведении (чаще это проблемы нравственно-этического, дидактического, эстетического характера), повысить идейно-художественную ценность самого произведения. В данном ключе, возможно, целесообразным будет применение и когнитивного подхода к изучению национальной художественной словесности.

#### Список литературы

1. Абдуллина А. Ш. Поэтика современной башкирской прозы / А. Ш. Абдуллина. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2009. – 352 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 809 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1986. – 445 с.
4. Десницкий А. С. Интертекстуальность в библейских повествованиях / А. С. Десницкий // Вестник московского университета. – Серия 9. – Филология. – 2008. – № 1. – С. 14–20.
5. Ильин И. П. Интертекстуальность / И. П. Ильин // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1999. – С. 215–221.
6. Интертекстуальность. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 21.02.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
7. Козицкая Е. А. Цитата, «чужое слово», интертекст: материалы к библиографии / Е. А. Козицкая. – Режим доступа: <http://uchcom.botik.ru/az/lit...> (дата обращения: 21.02.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. – Филология. – 1995. – Серия 9. – № 1. – С. 97–124.
9. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / Ю. Кристева ; пер. с франц. Г. К. Косикова, Г. К. Нарумова. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.

10. Родионова Е. В. Культурология XX век. Энциклопедия / Е. В. Родионова. – М., 1996. – Режим доступа: <http://www.dic.academic.ru> (дата обращения: 21.02.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

11. Хуббитдинова Н. А. Фольклор в башкирской литературе: художественно-эстетический аспект (XIII – начало XX века) / Н. А. Хуббитдинова. – Уфа: Гилем, 2016. – 276 с.

12. Шайтанов И. О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур / И. О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2005. – № 6.

## **ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТА НА МАТЕРИАЛЕ ИСПАНСКИХ КОЛОНИАЛЬНЫХ ХРОНИК XVI–XVII В., ПОСВЯЩЁННЫХ ДРЕВНЕМУ ПЕРУ**

***Е.В. Новосёлова***

Теория интертекстуальности является перспективным направлением современных гуманитарных исследований, причем не только лингвистических и филологических, но также историко-культурологических. Об этом свидетельствует уже многообразие подходов и определений [10]. Ее применение для анализа испанских колониальных хроник XVI–XVII вв. способно открыть новые перспективы для изучения этих источников, из которых исследователи черпают информацию как непосредственно по колониальному периоду Латинской Америки, так и по доколумбовой эпохе.

Эти произведения, писавшиеся на протяжении довольно длительного периода, разными людьми, преследовавшими разные цели, тем не менее, находятся в тесном и сложном взаимодействии друг с другом. К ним можно применять термины «прототекст» и «метатекст» как систему взаимозависимости и взаимовлияния. Необходимо пояснить, какой смысл мы вкладываем в эти понятия, поскольку терминология интертекстуальности находится в стадии становления. Под прототекстом мы понимаем первоисточник, использовавшийся для создания последующих текстов – метатекстов. В контексте изучаемой темы можно выделить как прототексты, общие для большинства колониальных хроник, так и прототексты внутри самой группы источников. Это возможно в том случае, когда (что происходило весьма часто) хроника становится прототекстом для более позднего произведения-метатекста. Таким образом, одно и то же произведение может быть как монотекстом, так и прототекстом в исторической перспективе. Рассмотрим по порядку соответствующие примеры.

Среди общих метатекстов в первую очередь следует отметить две категории: 1) библейская традиция; 2) языческая античная традиция. Именно эти элементы были столпами средневековой письменной культуры, к которой прямо восходят наши источники. Если Библия была непрекаемым авторитетом, то отношение к античной традиции было куда более амбивалентным. Сама традиция была принята Средневековьем лишь в усеченном и фрагментарном виде, и колониальные хроники хорошо показывают, какие именно ее элементы стали частью средневековой культуры. Тем не менее, недаром само понятие «хроника» – сугубо средневековое. Несмотря на то, что хронологически колониальные хроники относятся к Раннему новому времени, идейно и типологически они ближе к Средневековью. Отчасти это можно объяснить тем, что большинство авторов колониальных хроник были лицами духовного звания, хорошо образованными и прекрасно знакомыми со Священным писанием и античной литературой.

Поэтому многие из этих памятников начинаются с эпохи сотворения мира, что было весьма типичным для средневековой хроникальной традиции.

Поскольку текст не существует вне времени [5, с. 20–21], на него оказывают влияние конкретно-исторические условия. Отсюда проистекают и особенности рецепции прототекстов в наших источниках. Она могла осуществляться как посредством прямых цитат с указанием автора, так и в виде реминисценций. Несмотря на то, что средневековая письменная культура уже знала понятие авторства, отношение к нему существенно отличалось от современного. Заимствование суждений авторитетов лишь добавляло авторитетности создаваемому тексту [3, с. 394–396], а сам процесс заимствования отличался большой гибкостью и далеко не всегда предполагал указание источника заимствования.

Библейские топосы представлены в этих памятниках неравномерно: подавляющее их большинство относится к Ветхому Завету. Причина этого, как нам кажется, в особенностях той обстановки, которая сложилась в Новом Свете после прихода туда европейцев. Ветхозаветные мотивы с их обилием исторических описаний больше подходили для их использования в качестве описательной модели обществ Америки.

Ранее мы уже касались темы ветхозаветных аллюзий в колониальных источниках [8], поэтому здесь не будем останавливаться на ней подробно. Отметим лишь, что Ветхий Завет как прототекст – практически неисчерпаемый источник сражений, аллюзий и аналогий, которым хронисты активно пользовались. Чаще всего они прибегали к этому прототексту при описании реалий прошлого индейских государств, а также в морализаторских и нравоучительных целях.

Отношение средневековой культуры к античности было, как мы уже отмечали, менее прямолинейным. Отдельные ее элементы стали составной частью христианства (в конце концов, само христианство было продуктом античности), но «языческий» статус всегда омрачал важнейшие достижения античной эпохи.

Какие же античные авторы привлекали внимание испанских хронистов? Обращает на себя внимание тот факт, что набор весьма стандартен, то есть там представлены авторы, знакомство с трудами которых традиционно для средневековых ученых. Аристотель и Платон, а также Клавдий Птолемей, чей труд в немалой степени опередил свое время [17, с. 135–136], и Плиний Старший.

Весь интересующий нас материал хроник можно разделить на две группы. К первой из них целесообразно отнести текстуальные элементы, отражающие влияние на них интеллектуальных идей античности. Во вторую группу войдут фрагменты, относящиеся к описанию реалий Нового Света через сравнение с античными топосами.

Что это за идеи? Прежде всего – связанные с географическими изысканиями, что вполне понятно: именно эта наука получила в результате но-

вых данных, приобретенных в ходе открытия и освоения Америки, мощнейший толчок к дальнейшему развитию. Наиболее часто хронисты обращались к таким античным идеям, как теория шарообразности Земли, идея о нескольких климатических зонах и вопрос об их обитаемости или необитаемости.

Несмотря на ряд изменений в интеллектуальной сфере, Средневековье унаследовало от Античности ряд существенных теоретических идей, в том числе и теорию шарообразности Земли [4, с. 50].

Что же касается идеи о климатических зонах Земли, то в наиболее законченном виде она предстает в «Метеорологике» Аристотеля. Тем не менее, данную теорию можно также приписать математику Эвдоксу [9, с. 176]. Согласно ей, Земля имеет пять зон: две полярных, две умеренных и одну экваториальную, при этом жизнь возможна лишь в умеренных зонах; в остальных же ее не может быть либо из-за холода, либо из-за жары [Arist. Met., 362a – 362b 10].

Античная теория о климатических зонах, опиравшаяся на весьма скудные реальные знания об окружающем мире, вступила в противоречие с эмпирическими данными еще до экспедиций Колумба, во время португальских исследований африканского побережья. С открытием же Америки и началом ее освоения данная теория не могла согласоваться с тем огромным массивом новых данных, которые были получены в результате этих процессов. Она оставалась исходной точкой, от которой первые исследователи Америки отталкивались при изучении незнакомых реалий, однако в то же время психологически мешала (в первую очередь на первых порах) успешному осмыслению ими открывшихся им природных и географических феноменов [16, с. 39].

Из анализируемых нами текстов наиболее активно античные авторы цитируются в «Естественной и нравственной истории Индий». При этом акцентируется внимание на том, что в представлении греков и римлян отличается от реальности (например, попасть из Старого Света в Новый, а также пересечь океан) [11]. Говоря об Аристотеле и о его точке зрения о том, что жизнь у экватора и между тропиков невозможна, Акоста заключает: «...Аристотель <...> хотя и был столь великим философом, в этом вопросе ошибся» [11]. Тем не менее, несмотря на констатацию этой ошибки Аристотеля, хронист выступает не столько против его методологии, сколько против ее применения в чрезмерно широком поле эмпирических данных, поскольку в целом влияние на него Аристотеля прослеживается довольно отчетливо [19, с. 151]. Кроме того, в его труде есть глава [11], посвященная данным о Новом Свете у древних авторов (преимущественно у Плиния в его «Естественной истории»), или, вернее, сведениям об Атлантике, которая была в полной мере исследована после открытия Америки. Впрочем, хронист констатирует, что каких-либо конкретных сведений такого рода у них не содержится. Однако в данной главе определенный ин-

терес представляет отсылка к Плинию, который сообщал о плавании карфагенян вокруг Африки, при этом Акоста подчеркивает, что так же плавают сейчас португальцы [11].

В контексте географических и, шире, естественнонаучных изысканий интересен пример Бернабе Кобо. Этот иезуит, писавший свой труд спустя более чем сто лет после открытия Америки, сам факт которого поколебал многие старые представления, тем не менее, в вводных главах своей хроники, посвященных устройству мира, неизменно опирается на античные авторитеты, прежде всего на Аристотеля, Платона и Плиния (при этом он, однако, приходит к выводу о необходимости разработки новой естественной философии, которая бы охватывала и американский материал [18, с. 95]). Однако те представления античности, которые были однозначно опровергнуты на примере Америки, Кобо не счел нужным упоминать. Открытие Америки показало на практике то, что Земля имеет округлую форму, и Кобо, отмечая это соображение как бесспорный факт, опирается на античных авторов, которые так или иначе подтверждают его. Он даже ссылается на 7 главу 17 книги «Сатурналий» Макробия: «В жертвоприношениях, называемых Оргиями, которые древние проводили в честь бога Вахка, Макробий сообщает, что они отправляли особый культ яйца, поклоняясь ему как образу и подобию Мира» [14, с. 14]. В данном случае, конечно, под «Миром» понимается Вселенная, а не Земля как таковая, однако при упоминании Земли Кобо использует слово *globo* (исп. «шар, сфера»), что красноречиво свидетельствует о его взглядах на данный вопрос.

Много внимания данный хронист уделяет и гармоничности устройства Вселенной, причем в данных пассажах он ссылается преимущественно не на христианских, а на античных авторов. В частности, Кобо довольно подробно останавливается на платоновском определении причин совершенства мира, а именно: он совершенен, поскольку красивы вещи, из которых он состоит, разнообразны сущности и расположение его частей [14, с.17]. Несомненно, здесь так или иначе прослеживается влияние идей, изложенных в «Тимее», который в течение долгого времени был наиболее влиятельным произведением Платона [6, с. 603].

Есть основания утверждать, что идеалы античности оказали влияние на хронистов и в таком вопросе, как формирование стереотипного для них образа идеального индейского правителя. На наш взгляд, само знакомство с античной традицией должно было вызвать ориентацию хронистов на античные топосы в данной области. В качестве примера подобного влияния можно сослаться на текст Кобо, на описание им царствований двух, пожалуй, наиболее известных и успешных инкских правителей – Виракочи и особенно его сына Пачакутика (XV в). Именно они были создателями инкской империи и инициаторами тех преобразований в своем государстве, которые определяют наше представление о нем. Неудивительно, что в большинстве хроник эти правители предстают в благоприятном свете, в

качестве отважных завоевателей и мудрых законодателей. При этом в первую очередь Кобо называет их *valeroso* или *valiente* [15, с. 151, 156] (данные слова имеют одно семантическое поле с латинским прилагательным *valens* («сильный»), а также глаголом *valeo* («быть сильным»)), подразумевая не только воинскую доблесть и храбрость, но и добродетель более широкого спектра, что явствует из последующего описания деятельности правителей. Подобная связь воинской доблести с нравственным аспектом характерна и для латинского понятия *virtus* (как и для испанского слова *virtud*, имеющего аналогичное значение), которая характеризуется устойчивыми связями с представлениями о чести и славе и включает в себя целый ряд нормативных качеств [7, с. 381].

Еще одна интересная сфера интертекстуальности в данном контексте – религия индейцев. Акоста замечает, что как индейцы, так и римляне и греки устанавливали своим богам идола, почитали их наравне с явлениями природы [11]. Акоста, Кобо отметили несомненное для них (по крайней мере, с внешней стороны) сходство между римскими весталками и инкскими мамаконами, жрицами бога солнца Инти, которые жили изолированно в специальных местах, не имели права вступать в связь с мужчинами и выходить замуж. Анализируя подобные сообщения, можно вновь прийти к выводу, что хронисты обращали внимание прежде всего на внешнее сходство тех или иных явлений и учреждений, в то время как подлинная сущность индейских реалий, затемненная античными аналогиями, нередко оставалась недоступной.

Перед тем, как переходить к прототекстам из числа самих хроник, следует высказать несколько общих соображений. Во-первых, попадание текстов в эту категорию происходило в большей степени по субъективным причинам: преимущественно это тексты более ранние по времени создания, и впоследствии другие авторы обращались к ним как к источникам для написания собственных произведений. Во-вторых, существенный критерий – опубликованность или неопубликованность текста: в первом случае у работы было больше шансов стать прототекстом для будущих произведений. Впрочем, отсутствие печатного издания не было непреодолимым препятствием для его использования в качестве прототекста.

В рамках одной статьи проанализировать все хроники-прототексты не представляется возможным, поэтому мы остановимся на нескольких самых показательных. Это три произведения, некоторые из которых уже упоминались выше: «Хроника Перу» Педро Сармьенто де Съеса де Леона, «Естественная и нравственная история Индий» Хосе де Акоста и «Королевские комментарии об инках» Инки Гарсиласо де ла Вега. О каждом из этих произведений следует сказать отдельно, поскольку причины их популярности и частого цитирования различны.

«Хроника Перу» – самое раннее из них: публикация первой части хроники относится к 1553 году, то есть спустя всего лишь двадцать лет по-

сле завоевания испанцами инкского государства. Это обстоятельство принципиально важно для качества и достоверности произведения, поскольку на момент написания хроники были живы многие свидетели независимого существования индейских обществ. Несмотря на то, что Сьеса был простым солдатом, он сумел создать очень насыщенное и цельное произведение, ценность которого трудно преувеличить. Это понимали уже в колониальное время, что подтверждает большое количество ссылок на «Хронику Перу». В частности, много ссылался на Сьеса Инка Гарсиласо де ла Вега, о котором речь пойдет ниже. Будучи по происхождению инкой, Гарсиласо порой критикует Сьеса за незнание кечуа – государственного языка инкского государства [2, с. 72]. Это, однако, не мешает ему регулярно на него ссылаться, в том числе там, где речь идет о конкретных реалиях инкского государства, например, о законодательстве [2, с. 105]. В хронике «История королевства и провинций Перу ...», написанной в конце XVI в. отцом Олива Анельо, труд Сьеса называется в числе первых, посвященных завоеванию и открытию Перу [12, с. 4].

«Естественная и нравственная история Индий» принадлежит перу выдающегося представителя ордена иезуитов. Уже из названия очевидно, что этот труд посвящен не только истории, но и природе Нового Света. Это своего рода «американская энциклопедия» по различным отраслям знаний, которой много и активно пользовались. В частности, высоко оценивал труд Акоста его коллега по ордену иезуитов Бернабе Кобо [15, с. 119], а также Гарсиласо де ла Вега, который особенно активно пользовался хроникой Акоста при написании вводных глав [2, 17, 21, 22], посвященных некоторым теоретическим вопросам. Хронист Олива Анельо, который также был иезуитом, упоминает Акоста в контексте разговора о природе Нового Света [12, с. 4]. Лишний раз подтверждается научная значимость «Естественной и нравственной истории...». Это отчасти можно объяснить и тем обстоятельством, что Акоста уделил первостепенное внимание как раз общетеоретическим вопросам, а не подробному изложению инкской истории.

Волею судеб самым известным хронистом Нового Света стал Инка Гарсиласо де ла Вега. Будучи сыном инкской принцессы и конкистадора, он имел поистине уникальную возможность узнавать подробности истории доиспанского Перу из первых рук, то есть от многочисленных родственников по материнской линии. Он сам неоднократно упоминает, что для выяснения тех или иных обстоятельств прошлого обращался к ним. Многие сюжеты инкской истории, изложенные Гарсиласо, считаются канонически «инкскими», соответствующими взгляду самих инков на свое прошлое. В частности, сюжет о происхождении инкской династии. Колониальные хроники сохранили несколько версий этого династического мифа, их наибольшее число зафиксировано в труде Кобо [15, с. 121–127]. Первая из этих версий почти дословно повторяет текст Гарсиласо. Его хроника также

послужила одним из главных источников для Олива Анельо: по количеству ссылок труд Гарсиласо заметно превалирует над остальными.

«Королевские комментарии ...» были изданы в начале XVII в. и быстро приобрели популярность во многих странах. Вплоть до первой половины XX в., когда в архивах было обнаружено сразу несколько доселе неизданных хроник, труд Гарсиласо считался главным источником по государству инков. Не утратил он своего значения и в наши дни.

Вместе с тем нельзя не отметить, что Гарсиласо весьма вольно конструировал полотно инкской истории там, где это было необходимо для достижения его собственных целей. Например, он настойчиво отрицал существование у инков практики человеческих жертвоприношений [2, с. 89], наличие которых бесспорно как по данным других письменных источников, так и археологии. Нужно было показать высокий уровень развития инкского общества, а также подтвердить тезис хрониста о предпосылках для перехода индейцев к монотеизму. Приведем еще один пример. Гарсиласо относит установление традиции женитьбы правителя инков на своей родственнице к правлению самого первого инкского императора [2, с. 211], хотя по другим источникам называются более поздние датировки.

Вследствие вышеизложенного можно утверждать, что история инков, изложенная Гарсиласо, – это не только плод стремления автора рассказать о славном прошлом своих предков, но и условный конструкт, созданный хронистом по своему усмотрению. Сказанное можно отнести не только к Гарсиласо, но (в большей или меньшей степени) и к любому другому хронисту.

История инков превращается в интертекст, отдельные части которого подвергаются более или менее избирательному переписыванию. Мы далеки от скептицизма некоторых современных перуанских историков, провозглашающих, что изучать историю доколумбовых культур по колониальным источникам невозможно. Однако при работе с ними всегда нужно иметь в виду, что они отражают не только объективные свидетельства прошлого, но и субъективные элементы сознания их авторов.

### Список литературы

1. Аристотель. Метеорология / пер. Н. В. Брагинской. – Л. : Гидрометеоиздат, 1983. – 240 с.
2. Гарсиласо де ла Вега И. История государства инков. – Л. : Наука, 1974.
3. Гофф Ж.ле. Цивилизация средневекового Запада. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 560 с.
4. Дитмар А. Б. От Птолемея до Колумба / А. Б. Дитмар. – М. : Мысль, 1989. – 253 с.

5. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та; Омск : Омский гос. университет, 1999. – 268 с.
6. Лосев А. Ф. Тимей: мифологическая диалектика космоса / А. Ф. Лосев // Платон. Собрание сочинений. – М. : Мысль, 1994. – Т. 3. – С. 594–619.
7. Махлаюк А. В. Солдаты римской империи: традиции военной службы и воинская ментальность / А. В. Махлаюк. – СПб. : Филол. ф-т СПбГУ; Акра, 2006. – 440 с.
8. Новосёлова Е. В. Ветхозаветные аллюзии в испанских хрониках колониального периода / Е. В. Новосёлова // Тирош. Труды по иудаике. – М. : Центр «Сэфер», 2018. – Вып. 17. – С. 49–59.
9. Рожанский И. Д. История естествознания в эпоху эллинизма и Римской империи / И. Д. Рожанский. – М. : Наука, 1988. – 448 с.
10. Петрова Н. В. Различные подходы к определению интертекстуальности / Н. В. Петрова, О. К. Кулакова // Вестник ИГЛУ. – 2011. – № 2. – С. 131–136.
11. Acosta, J. de. *Historia natural y moral de las Indias*. – URL: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12471630833470495210657/index.htm> (дата обращения – 31.03.2018).
12. Anello Oliva S.J. *Historia del reino y provincias del Perú, de sus incas reyes, descubrimiento y concernientes la historia*. – Lima Imprenta y librería de S. Pedro, 1895. – 217 p.
13. Cieza de León, P. de. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. – Caracas : Biblioteca Ayacucho, 2005. – 501 p.
14. Cobo B. *Historia del Nuevo Mundo*. – Sevilla. Imp. de E. Rasco, 1890. – Т. 1. – 530 p.
15. Cobo B. *Historia del Nuevo Mundo*. – Sevilla. Imp. de E. Rasco, 1892. – Т. 3. – 351 p.
16. Elliot J. H. *The Old World and the New, 1492–1650*. – Cambridge : University Press, 1972. – 118 p.
17. Geus K. 2013: *Wie erstellt man eine Karte von der Welt? Die Lösung des Ptolemaios and ihre Probleme // Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*. – München : Wilhelm Fink Verlag. – S. 119–136.
18. Millones-Figeroa L. *La Historia natural del padre Bernabé Cobo. Algunas claves para su lectura // Colonial Latin American Review*. – 2003. – Vol. 12, No. 1. – P. 86–97.
19. Prieto A. I. *Missionary scientists. Jesuit science in spanish South America, 1570–1810 / A. I. Prieto*. – Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 2011. – 287 p.

## ТОПОС КАК РИТОРИЧЕСКИЙ ТЕРМИН В ОСВЕЩЕНИИ РОССИЙСКИХ РИТОРИК XVIII ВЕКА НА ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

*А.Д. Курилова*

Понятие «топос» восходит к античной риторике и логике. Аристотель относил к топосам общие места и элементы энтимемы как логическое умозаключение. Цицерон конкретизировал теорию Аристотеля и построил классификацию риторических топосов, разделив их на внутренние («из сущности дела, когда берётся предмет в целом, или часть его, или название его, или что угодно, к нему относящееся») и внешние («когда подбирается то, что вне предмета и не связано с существом его») [2, с. 162]. Квинтилиан расширил данную классификацию, выделив двадцать топосов вместо двенадцати, обозначенных Цицероном. В риторике нового времени концепции Цицерона и Квинтилиана легли в основу теории топики, хотя и подверглись многочисленным дополнениям и уточнениям.

В латиноязычных риториках, применяемых в учебной практике в России XVIII века, развёрнутая теория риторического изобретения включает и учение о топике как системе источников аргументации.

Феофан Прокопович, автор одного из основополагающих риторических трактатов XVIII века «*De arte rhetorica libri X*» («Десять книг об искусстве риторики») (1706–1707), рассматривает топосы как места, в которых изыскиваются аргументы. Ссылаясь на Аристотеля, он даёт им следующее определение: «*sunt loci quidam, in quibus veluti defossus est thesaurus argumenta ad causam confirmandam inveniri possunt*» («это места, в которых, словно выкопанные из земли сокровища, могут обнаруживаться аргументы для обоснования дела» [5, с. 86] (здесь и далее перевод мой – А.К.). Сравнение топосов с зарытым в земле золотом встречается также у французского иезуита XVII века Николя Коссена, чьё сочинение «О духовном и светском красноречии» (1626) является одним из источников риторики Ф. Прокоповича.

В трактате Ф. Прокоповича выделено шестнадцать внутренних топосов (*loci insiti*): *definitio* (определение), *partium enumeratio* (перечисление частей), *notatio nominis* (значение имени), *conjugata* (однокоренные слова), *genus* (род), *forma* (вид), *similitudo* (сходство), *dissimilitudo* (различие), *contraria* (противоположность), *adjuncta* (второстепенные обстоятельства), *antecedentia* (предшествующее), *consequentia* (последующее), *repugnantia* (противоречие), *causae* (причины), *effecta* (следствия), *comparatio* (сравнение) [5, с. 87].

Данная классификация используется в большинстве рукописных латинских руководств этого времени, в частности, в московской [4], смоленской [3], вологодской [1] риториках.

Так, автор вологодской риторики 1764 г. включает в своё руководство обширные выдержки из трактата Прокоповича, не указывая источник. Описание топосов в вологодской риторике отличается большей обстоятельностью. Опираясь на Прокоповича, ритор комментирует и дополняет его текст, приводит собственные примеры. Например, характеризуя топос «определение», вологодский ритор пересказывает соответствующий фрагмент из риторики своего предшественника, в котором дан совет при определении какого-либо предмета сначала найти родовое понятие, а затем установить, чем данный предмет отличается от всех других. Человека, следуя данному правилу, можно определить, как животное, обладающее разумом. Автор вологодской риторики предостерегает от использования таких определений в ораторской речи. На его вкус, они слишком сухи и подходят только для научного стиля. Топос определения ритор рекомендует распространять с помощью всех других топосов и приводит пример риторического определения понятия «человек»: «*homo est animal a deo summo rerum opificio conditum, ratione conditum, factum ad aeternam felicitatem Deumque aliquando videndum, ex mortali corpore conflatum ad supremae naturae similitudinem, animoque vi rationis praeterita cum futuris connectentem, et coelorum adita penetrantem*» («человек есть животное, созданное Богом, верховным создателем вещей, созданное разумом, созданное для вечного счастья, когда он в будущем увидит Бога, из смертного тела вознесётся к подобию высшей природы, и душой и силой разума соединит прошлое с будущим и вознесётся на небеса») [1, л. 53 (об)].

Автор смоленской риторики 1756 г. М. Базилевич приводит следующее определение топоса: «*Locum vulgo cum dicimus in quo aliquid positum vel locatum sit: quare apud rhetores locus dictus est argumenti sedes, in quo illa lateri videntur, qui alio nomine fons appellatur*» («Топосом (местом) обыкновенно мы называем то, где что-то помещено или расположено; потому у риториков топосом называют расположение аргумента, где он скрывается, а иначе он называется источником») [3, л. 45 (об)].

Смоленский ритор рассматривает топику не только как источник аргументации, но и как совокупность способов формулировки тезисов. М. Базилевич показывает, в частности, как при подготовке эпидейктической речи о мудрости можно извлечь тезис из всех риторических топосов. Приведём несколько примеров: «*Определение*: мудрость есть душа царской власти. *Перечисление частей*: Царства теряют состояния, удачу, замыслы, если теряют мудрость. Или: тот, кто враг мудрости, враг знати, сенату, государственным деятелям. Или: к почестям, успеху, славе стремится тот, кто стремится к мудрости... *Род*: мудрость лучше всех благ. Или: мудрость – золотое благо. *Подобное*: Как глаза голове, так миру помогает мудрость. *Различное*: Потому мы должны беречь мудрость, что варвары отстаивают глупость. *Противоположное*: любовь к мудрости доказывается ненавистью к невежеству. Или: глупость не красит ни одного человека.

*Второстепенные обстоятельства:* Среди красот мира первой следует назвать мудрость. Или: Правильные решения царей говорят о совершенной мудрости. *Предшествующее:* началом глупости является пренебрежение заботой о мудрости. *Последующее:* Правильные решения царей говорят о совершенной мудрости» [3, л. 45]. По сути дела М. Базилевич даёт образец амплификации, распространения мысли с опорой на различные логические категории, определяемые топосами.

Наряду с внутренними топосами к источникам риторического изобретения относились также внешние топосы. Разные авторы указывают различное их количество. Чаще всего рассматривается шесть внешних топосов. Например, М. Базилевич к внешним топосам относит прецеденты (*praejudicia*), молву (*fama*), клятвы (*jusjurandum*), показания, данные под пыткой (*tormenta*), документы (*tabulas*) и свидетельства (*testes*) [3, л. 59]. Феофан Прокопович полагает, что все внешние топосы сводятся к двум основным. Это «*testimonia et exempla*» («свидетельства и примеры») [5, с. 97]. К свидетельствам относятся и показания, данные в суде, и выдержки из Священного писания, и изречения историков, ораторов, философов. Примеры представляют собой изложение каких-либо событий и могут быть взяты из жизни или из книг. Согласно Ф. Прокоповичу, внутренние топосы требуют от ратора мастерства, а внешние – эрудиции.

Система риторических топосов, представленная в латинских риториках XVIII века, служила схемой ораторского выступления, предлагала возможности для развития мысли и распространения речи. Составление речи по хрии, то есть в соответствии с определённой последовательностью топосов, было важным этапом подготовки будущего оратора.

### Список литературы

1. Наставления по риторике на примерах из латинских авторов... Вологодская семинария. 1764 // РГБ. Великоустюжское собрание. Ф. 122, № 14.
2. Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М. : Наука, 1972. – 470 с.
3. Basilevicz Manuel. Opus artis oratoriae... Смоленская коллегия. 1756 // РГБ. Ф. 733 (Смолен.), – № 21. – 154 л.
4. Diadema ex immarcessibilibus floribus Tullianae... Московская Славяно-греко-латинская академия. 1745–1746 // РГБ. Ф. 173 (1), – № 355. – 168 л.
5. Procopovič Feofan. De arte rhetorica libri X // Slavistische Forschungen. – Köln; Wien, 1982. – 496 p.

## ПОЭТИКА РОМАНА И.И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ» В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

*А.В. Назарова*

В творчестве И.И. Лажечникова обращение к традициям западноевропейского исторического романа обнаруживается на разных уровнях: на идейном уровне – в понимании общих закономерностей исторического процесса, на сюжетном уровне – в многочисленных сюжетных параллелях, на стилистическом уровне – в сходстве стилистических решений исторической прозы.

Опираясь на жанровый канон, И.И. Лажечников создал русские исторические романы, сюжетом для которых стали события отечественной истории. В этих романах нашёл отражение русский национальный колорит, проявилось видение писателем истории России.

Исключительность главных героев И.И. Лажечникова, невероятность их судеб сближает романы писателя с традицией французского романтического «неистового» и исторического романа (Виньи, Гюго). Близость романа «Ледяной дом» к французской романтической традиции была замечена уже современниками писателя. Так, Д.В. Григорович в своих «Воспоминаниях» указывает, что А. Дюма перевел на французский язык несколько русских романов. Среди них был и «Ледяной дом», показавшийся близким французскому писателю [3, с. 16]. Впоследствии Аполлон Григорьев отмечал, что «Ледяной дом» навеян «романтизмом юной французской словесности» [4, с. 114].

В отличие от романов Вальтера Скотта главным героем романа «Ледяной дом» является историческое лицо, а не вымышленный персонаж. Это сближает роман Лажечникова с романом Альфреда де Виньи «Сен-Мар», в котором главным героем был реальный человек. В обоих романах трагедия героя, его гибель связаны с роковой несчастной любовью.

Параллелизм между романами Виньи и Лажечникова проявляется и в основном конфликте. Сен-Мар в романе Альфреда де Виньи видит главную угрозу для Франции в кардинале Ришелье, имевшем огромное влияние на короля Людовика XIII. Такую же роль при Анне Иоанновне играл временщик Бирон. Людовик XIII в романе Виньи и Анна Иоанновна у Лажечникова показаны слабыми, страдающими от болезней, нерешительными монархами, полностью зависящими от чужой воли. Как Сен-Мар противостоит Ришелье, так и Волынский пытается спасти Россию от власти Бирона. Оба заговорщика – Сен-Мар и Волынский – в финале романов казнены за измену родине.

В.Э. Вацуру указал на типологическое сходство «Ледяного дома» Лажечникова и романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», отметив, что произведение В. Гюго восходит к традиции готического романа [2,

с. 466]. Как и в готических романах, а также в романе Гюго, в произведении Лажечникова описаны различные пытки. Жестокость властей и несправедливость судьбы, наводящие ужас реалистические подробности человеческих страданий присутствуют как во французском, так и в русском романах.

В романах В. Гюго романтические герои заметно возвышаются над своим окружением, резко ему противостоят. Для стиля французского писателя характерны преувеличения, гротеск, концентрированное изображение пороков и добродетелей. Стремление к крайностям, контрастам – характерная черта стиля В. Гюго, которого не случайно называли «поэтом антитез». Как и в романах Гюго, в «Ледяном доме» проявляются резкие контрасты: пламенная страсть – лёд, жизнь – смерть, княжна – цыганка, верность – предательство, русское – иностранное, страсть – долг.

В романе Лажечникова основной конфликт разворачивается между идеализированным романтическим героем Волынским и гротескным злодеем Бироном. Лажечников далёк от полутонов, использует контрасты, крайности, резко противопоставляет своих героев. Ради яркого контраста он отступает от исторической правды. Как подчёркивает А.В. Чиркова, Волынский «идеализируется автором согласно романтической поэтике и вопреки историческим фактам» [6, с. 49].

Эпизодические сюжетные линии в романах Гюго и Лажечникова также имеют сходство. Цыган Василий стал преданным мужем цыганки Мариулы после того, как она спасла его от плахи. Это напоминает историю брака цыганки Эсмеральды и поэта Гренгуара из романа Гюго. Эсмеральда спасла Гренгуара от смерти, согласившись взять его в мужья. Обезумевшую из-за любви к дочери цыганку Мариулу сажают в яму, как и вретшницу в «Соборе Парижской Богоматери». В обоих романах страстно любящая мать невольно становится причиной гибели дочери.

Тяготение к преувеличениям в трактовке персонажей – черта, сближающая роман Лажечникова с французским историческим романом. Как пишет М.Г. Альтшуллер, «в изображении своих героев, положительных и отрицательных, Лажечников следовал принципам не вальтерскоттовского романа, а неприемлемой для Пушкина французской школе Гюго и де Виньи с её тенденциозными и однозначными характерами» [1, с. 154].

С.М. Исупова отмечает влияние на романы И.И. Лажечникова поэтики «архитектурного» романа французских писателей Виктора Гюго и Альфреда де Виньи [5]. Важную роль в системе образов произведения играет архитектурный объект. Как и у Гюго, он обозначен в заглавии. Традиция давать заглавия по названию архитектурного объекта, в котором происходит действие, сложилась в готическом романе и была усвоена романтизмом («Замок Отранто» Г. Уолпола, «Замок Эйтлин и Дублин» А. Радклиф). В основе образа-символа ледяного дома лежит идея смерти. Заживо замороженный, превращённый в ледяную статую Горденко по роковому стече-

нию обстоятельств становится причиной создания ледяного дома. Увидев ледяную статую и не зная, что это на самом деле замученный живой человек, императрица загорается желанием построить целый ледяной дворец и велит воплотить эту фантазию в жизнь. Смерть, ледяной холод образно описывают историческую ситуацию в России, сложившуюся в период правления Анны Иоанновны.

С образом-символом ледяного дома тесно связан мотив карнавальной игры. Открытие ледяного дома сопровождается процессией представителей всех народов России в национальных костюмах. Устраивается шутовская свадьба в ледяном доме. Карнавальное начало окрашивает и роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Но если у Гюго карнавальная стихия является отражением народной средневековой культуры, карнавал у Лажечникова воплощает уродливое шутовство, издевательство над Россией.

Таким образом, в романе Лажечникова «Ледяной дом» отражены некоторые традиции Вальтера Скотта (внимание к бытовым деталям, местному колориту), но более ярко выражено влияние французского исторического романа с элементами готической и «неистовой» словесности.

### Список литературы

1. Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов / М. Г. Альтшуллер. – СПб. : Академический проект, 1996. – 336 с.
2. Вацуру В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуру. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
3. Григорович Д. В. Литературные воспоминания / Д. В. Григорович. – М. : Художественная литература, 1987. – 335 с.
4. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: статья вторая / А. А. Григорьев // Сочинения: в 2 т. – М. : Художественная литература, 1990. – Т. 2. – С. 91–125.
5. Исупова С. М. Эволюция прозы И.И. Лажечникова (проблемы метода и жанра): автореферат дис. ... канд. филол. наук / С. М. Исупова. – Тверь, 2000. – 20 с.
6. Чиркова А. В. Романы И. И. Лажечникова в историко-культурном контексте: дис. ... канд. филол. наук / А. В. Чиркова. – Коломна, 2006. – 134 с.

## ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ

*М.Н. Назарова*

Сопоставительное исследование романтической прозы в литературе разных стран помогает выявить общие закономерности сюжетосложения и поэтики, позволяющие говорить о едином мировом литературном процессе. На важность сопоставительного комплексного исследования литературы романтизма указывает, в частности, Б.А. Максимов, говоря о необходимости рассмотрения «широкой, интернациональной группы авторских текстов как вариаций единого текста, отражающих на уровне сюжетной структуры единство романтической поэтики» [4, с. 3].

Похожие темы и мотивы возникали и без непосредственного заимствования, в результате развития общих стилистических и жанровых тенденций в связи с типологической общностью литературных явлений. Вместе с тем в каждой культуре в основе литературного процесса лежит самобытная национальная картина мира. Проблема соотношения своего и чужого является одной из ключевых при сравнительном изучении литературных явлений.

Связи между американскими и русскими романтиками подчёркиваются в научной литературе. Как отмечает Т.А. Никольская, «В. Ирвинг как автор "Альгамбры", заново открывший романтический эспаньолизм, повлиял на трактовку восточной экзотики Марлинского» [6, с. 6]. Традиции Ирвинга ощущаются в романтических новеллах А.А. Бестужева-Марлинского, О.М. Сомова, В.П. Боткина, Н.А. Полевого. Высказывались мнения о влиянии Ирвинга на творчество Гоголя. Так, Н.А. Полевой писал, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» «можно найти пол-Вашингтона Ирвинга» [8, с. 3]. Общими чертами в творчестве авторов являются циклизация, введение вымышленного рассказчика, обращение к народной мифологии.

Интерес к творчеству Ирвинга был во многом обусловлен популярностью в России готических романов. Соединённая с иронией рационализация традиционных готических элементов в новеллах Ирвинга («Легенда о Сонной лощине») отвечала потребности русских читателей, стремящихся сохранить ясную и поддающуюся пониманию картину мира. В отличие от немецких романтиков, у которых иррациональное, волшебное начало часто побеждает рациональное, Ирвинг, как правило, интерпретирует мистические мотивы с позиций здравого смысла («Легенда о Сонной лощине») либо облакает их в форму философской притчи («Рип Ван Винкль»). В его творчестве наблюдается слияние просветительской и романтической традиций, совмещение рационального скептического мировидения и веры в чудесное.

Условный рассказчик Дидрих Никербокер является объединяющим звеном новелл Ирвинга. Это романтический чудаки, собиратель удивитель-

ных историй и небылиц. Автор демонстрирует ироничное отношение к рассказчику. Такая же функция отведена рассказчику в «Пёстрых сказках» В.Ф. Одоевского – Иринею Модестовичу Гомозейке, скромному учёному, знатоку «живых, мёртвых и полумёртвых» языков.

Ирония В. Ирвинга ощущается также в отношении к суеверным представлениям и легендам. Комические детали снижают уровень таинственного, оно кажется не таким страшным и зловещим. В ироничной трактовке проявляется пародирование типичных романтических сюжетов, когда мистическая история получает реалистичное объяснение: появление жениха-призрака оказывается хитрым способом похитить невесту, ужасный Всадник без головы оборачивается остроумным соперником, с помощью розыгрыша одерживающим верх и т.д.

Аналогичное стремление к рационализации мистических мотивов проявляется и в русской романтической новелле. Например, в рассказе «Пан Твардовский» М.Н. Загоскина рациональное объяснение получает история продажи души дьяволу. Хозяин дома, пан Твардовский, инсценирует вакханалию с потусторонними гостями в белых одеяниях и человеческой головой на блюде, не желая размещать военных в своём доме.

Мотив договора человека с дьяволом, восходящий к легенде о Фаусте, появляется и в американской романтической прозе. В новелле В. Ирвинга «Дьявол и Том Уокер» главный герой продаёт душу дьяволу, чтобы найти пиратский клад, зарытый на болоте. М.Н. Боброва так охарактеризовала данную новеллу: «Это американская фаустиана, только с пародийной окраской» [1, с. 40]. Дьявол представляется именами, которыми этого представителя тёмных сил наделяют в Америке – Дикий Охотник, Чёрный Дровосек, Чёрный Рудокоп. С иронией Ирвинг объясняет невозмутимость Тома при встрече с дьяволом: «Том был парнем отважным, нелегко поддавался страху, к тому же столь долго жил со сварливой женой, что ему и сам дьявол стал нипочем» [3, с. 503]. Богатство не приносит Тому счастья, его терзает страх перед возмездием за договор с дьяволом и боязнь лишиться сокровищ. В конце концов так и происходит: дьявол уносит Уокера, дом его сгорает, золото и серебро превращается в стружки и щепки.

Герои русских романтиков обычно избегают дьявольских козней. Своеобразная интерпретация легенды о Фаусте представлена в новелле «Реторта», открывающей цикл «Пёстрые сказки» В.Ф. Одоевского. В новелле показана «духота светских гостиных, царящая в них скука, которую не в состоянии вынести даже чертёнок, бессмысленность суетной жизни, стирающей смысл таких извечно прекрасных понятий, как любовь, добро, ум» [7, с. 148].

Частым мотивом является попытка влюблённого беса завоевать прекрасную девушку. Эта попытка, как правило, оказывается безуспешной. Но даже если бесу удастся обмануть героиню, обманутая сохраняет душу, признаётся невинной. Так, в новелле Н.А. Мельгунова «Кто же он?» Ва-

шиадан, воплощающий дьявольское начало, становится двойником погибшего возлюбленного Глафиры и увлекает её в свои сети. Когда девушка умирает, «каждый год, в день её смерти, прохожие слышат хохот над могилой; но хохот умолкает, и тихий, нежный голос, нисходящий с эфирной выси, произносит слова: "Она невинна!"» [5, с. 231].

Как отмечает Н.М. Ильченко, «особенности мировидения русских романтиков проявляются в отсутствии антиклерикальной направленности и настойчивом обращении за помощью к небесным силам. Молитва, крестное знамение оказываются спасительными для героев» [2, с. 28]. Для русских новеллистов сфера фантастического является способом показать вечную борьбу между силами Добра и Зла. Обычно человеку удаётся одержать верх в этой борьбе благодаря своей вере.

### Список литературы

1. Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX в. / М. Н. Боброва – М. : Высшая школа, 1972. – 288 с.
2. Ильченко Н. М. Мотив «белой женщины» в творчестве Э.Т.-А. Гофмана и русских романтиков / Н. М. Ильченко // Балтийский филологический курьер. – 2007. – № 6. – С. 92–106.
3. Ирвинг В. Собрание сочинений: в 5 т. / В. Ирвинг. – М. : ТЕРРА, 2002. – Т. 1. – 592 с.
4. Максимов Б. А. Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Б. А. Максимов. – Тверь, 2007. – 23 с.
5. Мельгунов Н. А. Кто же он? / Н. А. Мельгунов // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – С. 224–255.
6. Никольская Т. А. Жанровая система Бестужева-Марлинского : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Никольская. – Самара, 2002. – 24 с.
7. Турьян М. А. «Пёстрые сказки» Владимира Одоевского / М. А. Турьян // Одоевский В.Ф. Пёстрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою – магистром философии и членом разных учёных обществ, изданные В. Безгласным. – СПб. : Наука, 1996. – С. 131–168.
8. Федулова О. В. Гоголь и Ирвинг : автореферат дис. ... канд. филол. наук / О. В. Федулова. – Тверь, 2005. – 26 с.

## **ИДИЛЛИИ Н.В. ГОГОЛЯ И И.Г. ФОССА В СВЕТЕ АСОМНИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ**

***В.В. Анищенко***

Анализ художественных особенностей «Ганца Кюхельгартена» чаще всего осуществляется в связи с выявлением круга произведений русской и зарубежной литературы, оказывающих влияние на реализацию творческого замысла молодого автора. Исследователи отмечают интертекстуальные связи с «Луизой» И.Г. Фосса (1784), «Теоном и Эхином» В.А. Жуковского (1804), с V, VI главами «Евгения Онегина» (1828), «Посвящением» к «Полтаве» (1828) А.С. Пушкина и др., доказывают, что в ряде эпизодов имеет место подражание И.Ф. Шиллеру, Л. Тику, Д.Н.Г. Байрону, Ф.Р. де Шатобриану.

П.А. Кулиш, биограф Н.В. Гоголя, считает «Луизу» И.Г. Фосса основным источником юношеской поэмы. По всей вероятности, причинами для подобного заключения служат имена героев, сходства событий их жизни (дни рождения Луизы в идиллиях «Фосса» и Берты в поэме Н.В. Гоголя), общность некоторых других тем и мотивов. Действительно, Н.В. Гоголь заимствует из «Сельского стихотворения» имена некоторых героев, в том числе – имя главной героини Луизы. Он также берет из данного сочинения образ Пастора (Пастор Гринавский в идиллии И.Г. Фосса – отец Луизы, в поэме Н.В. Гоголя Пастор – её дедушка), описание деталей сельского быта. Тем не менее, нельзя утверждать об исключительном влиянии произведения И.Г. Фосса на Н.В. Гоголя, поскольку у первого явно прослеживаются черты сентиментальной идиллии, у второго – они тоже присутствуют, но кроме них очевидно воздействие романтизма.

Все три части «Сельского стихотворения» И.Г. Фосса изобилуют множеством обыденных фрагментов; произведению чужды сложные сюжетные перипетии и оригинальность задуманных характеров. Идиллии И.Г. Фосса типичны для сентиментальной поэтики: состоят из ряда эпизодов, описывающих счастливые времяпрепровождение героев на фоне красоты природы или уюта домашнего быта. Художественная действительность идиллий эстетизирована, возвышенна, гармонична. Сюжет «Ганца Кюхельгартена» Н.В. Гоголя более динамичен, авторская оценка героев и художественное пространство – неоднозначны. Как и в «Луизе» И.Г. Фосса, повествование построено на ряде сменяющихся эпизодов, однако подзаголовок «Идиллия в картинках» не указывает на жанр, а скорее – дань романтическому методу с его тяготением «к синтезу или взаимодействию жанров» [7, с. 377]. Создавая «идиллию», Н.В. Гоголь вводит в неё как типично романтические (непринятие героем «тесного» мира, его задумчивость, «тайная» печаль, уход и странствия), так и элегические мотивы (страдания Луизы по ушедшему возлюбленному, посещение ею могилы

Пастора). В поэме наблюдается столкновение замкнутого, «ограниченно-го», уютного мира идиллии с «большим миром», таящим опасность.

Несмотря на принципиальные различия в жанровой, мотивной и пространственной составляющих произведений, эстетика сентиментализма и романтического метода предполагает интерес к эмоционально-чувственной сфере, фиксации переживаний, мыслей и состояний героев. Так, одним из мотивов, объединяющих с этой точки зрения поэму Н.В. Гоголя с «Луизой» И.Г. Фосса, является мотив бессонницы, который в гоголевском тексте получает иную интерпретацию. Мотив бессонницы, сопутствующий главным героям произведений, является средством их характеристики и соотносится с происходящими событиями. Авторы акцентируют внимание на асомническом пространстве, предполагающем описание художественной действительности в момент бессонницы и характер ее рецепции героем.

Впервые искомый мотив в гоголевской поэме встречается в картине I, в произведении немецкого автора он появляется в начале идиллии второй «Посещение». В обоих текстах в указанных случаях речь идет о нарушении сна Пастора. В поэме «Ганц Кюхельгартен» Луиза с утра спешит пригласить дедушку на праздник и поделиться своей тревогой о странном поведении возлюбленного. Автор отмечает, что «Пастор всю ночь не спал, да пред рассветом / Уж вышел спать на чистый воздух» [1, с. 248]. На наш взгляд, бессонница героя обусловлена его возрастом: выход спать на чистый воздух обозначает физический дискомфорт, который он испытывает ночью. Более того, указание на преклонные года пастора и предчувствие им смерти повторяются неоднократно. Например, обращение к внучке: «Ты посмотри: уже я хил, / Давно к живущему постыл» [1, с. 249], или – благодарность Богу, «Что ниспослал на старость благодать / Мои продлил дряхлеющие силы» [1, с. 261].

Жалобе на отсутствие сна предшествует исполненное в идиллистическом духе описание дорогого пастору жилья: «На берегу, далеко вшедшем в море, / Под тенью лип, стоит уютный домик» [1, с. 248]. Несмотря на ветхость, «как-то мило в нем, и ни на что / Старик его б не отдал» [1, с. 248]. Традиционно дом выражает идею огражденности от внешнего мира, «означает замкнутость и защиту» [3, с. 430], однако в данном описании внешняя действительность для пастора не враждебна: она – условное продолжение дома. Идиллический стиль описания репрезентирует мирное единение со всем окружающим, близость моря и сада мифологизируют пространство.

Начало второй идиллии И.Г. Фосса «Посещение» знаменует описание наступления утра, мирного пробуждения пастора ото сна и предметов внутреннего убранства жилища. В отличие от поэмы Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен», ночное нарушение сна героя обусловлено беспокойством, связанным с предстоящим замужеством дочери и ее возможным уходом в

дом жениха. О ночном тревожном состоянии мужа рассказывает супруга: «<...> ты нынешней ночью / Что-то разгневался вдруг на крик петухов и вприсонках <...> бормотал с восхищеньем; но после заплакал» [5, с. 76]. Гнев и последующий плач героя свидетельствуют о страхе перед возможной разлукой с дочерью. Далее пастор рассказывает жене сон, в котором обвенчивает ее. Семантика этого сна вполне прозрачна.

В гоголевской поэме Пастор, напротив, мечтает обвенчать Луизу и Ганца. Восприятие их союза как возможной «утраты» Луизы отсутствует в связи с иным родственным статусом: Луиза живет в семье отца, а Пастор – ее дедушка. А для отца Луизы в произведении И.Г. Фосса предстоящая свадьба воспринимается болезненно, потому что невесте «приходится переходить на чужую сторону, в новую семью» [2, с. 381].

Бессонница Луизы в поэме «Ганц Кюхельгартен» всецело связана с возлюбленным: «Ему всем сердцем предана, / Не знает, бедненькая, сна» [1, с. 254]. Как и Ганц, главный герой поэмы, Луиза живет мечтами. Только, в отличие от Ганца, они связаны с чувствами к юноше. Девушка беспокоится за него, но не знает, что ее переживания не напрасны, и продолжает питать иллюзии. Ее сомнения развеивает сначала Пастор, затем – сам Ганц, который говорит неправду, признавшись, что не спит долго по ночам, чтобы «Оберегать твой детский сон невинный» [1, с. 262]. Как итог – юная героиня продолжает заблуждаться и делает ошибочный вывод, когда она ночью не смыкает глаз и наблюдает за ним из окна (героиня живёт напротив Ганца): «Не спит для счастья моего! / Благослови, господь, его» [1, с. 263]. Находясь у окна, Луиза «преодолеывает» пространство и, как ей кажется, находится «ближе» к возлюбленному. Однако окно не показывает реальность, а, подобно зеркалу, отражает видение происходящего самой героиней.

Примечательно, что в народной культуре символика зеркала и окна сближается: зеркало воспринимается как окно, открывающее и показывающее «иной» мир, кроме того, это граница между земным и потусторонним. Не случайно пугающие ночные видения в одноименном эпизоде исчезают, когда «мгновенно / Она прихлопнула окно» [1, с. 273].

Все грезы Луизы развеиваются, уступая место суровой реальности, когда героине становится известно, что Ганц уходит. В то утро девушка просыпается рано («С зарей красавица проснулась» [1, с. 267]), чтобы поглядеться с возлюбленным, но вскоре узнает, что его нет.

В отличие от главной героини гоголевской поэмы, которая встает ранним утром ради скорого свидания с возлюбленным, Луиза в произведении И.Г. Фосса просыпается встречу с прибывшим в дом Пастора женихом Вальтером. Сентиментальная эстетика предполагает внимание к естественной природе человека, к пониманию её чувственной стороны и самому процессу душевного переживания, поэтому в невинном сне героини нет ничего предосудительного. Это событие воспринимается героями сначала с умилением и иронией: «Помню, бывало, всегда с петухами резвунья

проснется» [5, с. 85], «Знаешь что? Моя дочь еще спит, как барсук, на постели» [100], затем – с беспокойством: «Где же Луизушка? Не больна ль она?» [5, с. 97]. Из первой идиллии «Праздник в лесу» известно, что Луиза и Вальтер любят друг друга, поэтому подруга Луизы Амалия предполагает, что девушка не спит всю ночь, размышляя о женихе, и «Погрузившись в мечты, невольно потом позабылась» [5, с. 101].

Мать Луизы отправляется в комнату дочери, чтобы узнать причину ее долгого сна. Луиза рассказывает, что накануне ее оглушает аромат цветов на открытом окне, но прежде она не может заснуть: «Жаркий мне вечер вчера не давал успокоиться» [5, с. 108]. В сентиментализме душевный мир человека не соотносится с иррациональным началом. Мучаясь от жары, девушка тщетно пытается заснуть и огорчается: «В досаде / С теплой постели моей я спрыгнула, скоренько оделась» [5, с. 108]. Ее вниманию предстают блестящие звезды в лазури, серый туман, лес, освещенный луною, томная песня соловья, журчание ручья, аромат цветов. Асомническое пространство, наполненное не только визуальными образами, но звуками, запахами, создает ощущение умиротворения. Красота ночной природы очаровывает, ее различные проявления впечатляют Луизу и она «Бросилась на постель во всем платье и мало-помалу / Вдруг позабылась» [5, с. 109].

Пастор из поэмы Н.В. Гоголя тоже не может уснуть и идет на улицу. В отличие от идиллии И.Г. Фосса, в которой юная девушка выходит в первом часу, он покидает дом на рассвете и «дремлет под липой в старых креслах» [1, с. 248]. В центре внимания Н.В. Гоголя, как отмечено выше, в большей мере заметны идиллические черты, психологизм имплицитен. Образ липы встречается и в произведении немецкого автора – Луиза сквозь сон слышит ее жужжание. Известно, что это дерево «имеет отношение к символике деревенской жизни» [6, с. 744]. Прохлада утра приносит пастору покой, «ветерок ему свежит лицо» [1, с. 248]. Во фрагменте из «Сельского стихотворения» усиливается сентиментальное начало: сначала Луиза томится от вечернего зноя и бессонницы, затем – наслаждается созерцанием ночной природы. И.Г. Фосс акцентирует внимание на психологической обусловленности состояний (негодование из-за жары и невозможности заснуть, внезапное приближение сна, влияние благоухания цветов).

Оставшуюся часть ночи Луиза спит тревожно: «Но не спокойно спала я, маменька!». С одной стороны, на это влияет обилие впечатлений от созерцания ночной природы и духота, с другой – скрытое волнение перед встречей с Вальтером. Девушка закутывается подушками и не слышит, как трубят смотритель, извещающий о прибытии гостя. Случившееся беспокоит Луизу. Так, свой рассказ героиня резюмирует: «Ах! Как сердце во мне встрепенулось» [5, с. 109].

Мотив посещения дочери матерью встречается и в поэме Н.В. Гоголя. Обеспокоенная девушка полагает, что в комнату входит Ганц. Семантика тревоги героини в данном произведении усиливается, поскольку она

ждет возлюбленного до полудня. Берта констатирует недуг Луизы: «Ты ночь всю спала беспокойно; / Ты вся бледна, ты вся томна» [1, с. 268]. Она начинает предполагать, что служит причиной такого состояния дочери: «Не дождь ли помешал шутливый? / Или ревушая волна? / Или петух, буян крикливый, / Всю ночь не ведающий сна?» [1, с. 268]. Мать обращает внимание на внешние обстоятельства – звуковые раздражители, препятствующие сну. Кроме того, она не исключает влияние инфернальной силы: «Иль потревожил дух нечистый / Во сне покой девицы чистой, / Навеял черную печаль?» [1, с. 268]. Ночное посещение незамужней девушки нечистой силой – устойчивый фольклорный мотив.

Главная героиня идиллии немецкого автора не может заснуть накануне приезда возлюбленного, Луиза в гоголевской поэме – и перед уходом Ганца, и после, когда ее иллюзии относительно безмятежного счастья и скорого единения с ним исчезают. Девушка принимает факт, что Ганца нет. Подобно ему, она начинает погружаться в фантастический мир, в котором видит герои мифов, сказок и рыцарских романов. Граница между сном и явью становится условной. Испуганная девушка напрасно пытается уснуть: «Но ждет напрасно в ложе сна» [1, с. 273]. Более того, сознание героини настолько взволнованно, что она боится каждого звука, не может успокоиться и уснуть: «В тьме прошумит ли что случайно, / Скребуньямышь ли пробежит – / От вежд коварный сон летит» [1, с. 273]. Бессонница героини в этом эпизоде – кульминация душевных страданий Луизы. Асомническое пространство тьмы навеивает ужас, долгожданный сон не приходит и потому наделяется эпитетом «коварный».

Бессонница Луизы в поэме Н.В. Гоголя предшествует, как и в идиллии И.Г. Фосса «Посещение», мирному воссоединению влюбленных. Однако если в лишенном интриги сюжете «Сельского стихотворения» тема страдания героини отсутствует, то в поэме Н.В. Гоголя становится лейтмотивом. Накануне внезапного возвращения Ганца девушка по обыкновению не спит: «По-прежнему всегда томна, / Еще Луиза не разделась; в мечтах она / На ночь осенню загляделась» [1, с. 281]. Мотивы ночного бодрствования, созерцания ночной природы сближают этот фрагмент с рассмотренным выше эпизодом идиллии немецкого автора. Но гоголевской поэме усиливается романтическое начало: категоричное «всегда томна» подчеркивает постоянство ее печали; непреднамеренность действия «еще не разделась» противопоставляется умышленному в идиллии И.Г. Фосса – «скоренько оделась» [5, с. 108]. Поэтика случая свойственна романтическому направлению. Возлюбленный появляется тогда, когда девушка, мечтая, садится за клавиш и начинает петь и играть. В этот момент меняется ее душевное состояние: «И вот восторг к ней в душу входит: / Песнь стройную она заводит» [1, с. 281]. Музыка в романтической эстетике – на вершине искусств. Ее иррациональность коррелирует с популярной в эту эпоху идеей поиска Абсолюта. Песня Луизы знаменует встречу героев. Именно с му-

зыкой связываются в поэме моменты их безмятежного счастья (в картине VI герои танцуют под звуки флейты и скрипки, и весь мир вертится перед ними «в чудесном, шумном строе» [1, с. 260]).

В «Сельском стихотворении» И.Г. Фосса накануне встречи с женихом описывается жаркая майская ночь. Духота становится одной из причин бессонницы Луизы. В поэме Н.В. Гоголя в данном эпизоде осень. Вопреки представлению о ней как о времени увядания природы и угасания чувств, долгожданная встреча происходит именно в это время года. Случайность иллюстрирует в рассматриваемом фрагменте еще одну свойственную романтизму категорию – иронию, разрушающую стереотипные представления о мире и происходящим в нем.

Юношескую поэму Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» зачастую рассматривают в контексте литературных влияний. Одним из текстов, на связь с которым указывают еще при жизни автора, является «Луиза» И.Г. Фосса – сельское стихотворение в трех идиллиях. При общности некоторых тем, образов и иных сюжетных единиц мотив бессонницы получает иную интерпретацию в поэме Н.В. Гоголя. Принципиальные отличия – в стилистических и жанровых особенностях эпизодов, в которых описывается бессонница героев и асомническое пространство. Соответственно, различается функциональная составляющая искомого мотива и роли рассматриваемого пространства в текстах.

Мотив бессонницы в обоих произведениях первоначально связывается с образом пасторов: отца Луизы в произведении И.Г. Фосса и ее дедушки в поэме Н.В. Гоголя. Если в идиллии немецкого автора акцент делается на психологизме, имеющем сюжетную обусловленность, – отец плохо спит, переживая перед свадьбой дочери и ее потенциальным уходом в другую семью, то в «Ганце Кюхельгартене» подобное состояние вызвано возрастом героя. Пастор в поэме романтизирован. Асомническое пространство гармонично и не вызывает тревоги, подчеркивает мирное единение героя со всем окружающим.

В гоголевской поэме бессонница Луизы связана с любовными переживаниями. В тексте в связи с этим усиливается психологическая составляющая и влияние романтизма: героиня теряет сон и покой в моменты сомнений, краха иллюзий, переживаний по поводу ухода возлюбленного. Даже в ночь его возвращения Луиза не спит. Страдания юной девушки продолжительны. Асомническое пространство соотносится с ее чувствами. Особое значение приобретает символика окна, которое, уподобляясь зеркалу, проецирует собственные чувства героини и питает грезы. Закрыв его, она прогоняет ночные видения, но, испуганная, не может заснуть. Темное пространство и звуки в нем усиливают ужас и тревожность. Лишь накануне встречи с возлюбленным оно лишено враждебности: героиня любит-ся красотой осенней ночи.

Бессонница главной героини в «Сельском стихотворении» И.Г. Фосса – единичное явление, но оно имеет значимую роль в сюжете. Сентиментальное проявляется в утверждении естественных чувств и состояний человека: героев умиляет продолжительный утренний сон Луизы, несмотря на приезд жениха. Причины подобного тоже вполне естественны: сначала бессонница, вызванная жарой, затем – ночное созерцание умиротворенной природы, разморенность ароматами цветов. Любовная составляющая и тревожность, в отличие от поэмы Н.В. Гоголя, имплицитна. Асомническое пространство представлено в идиллическом духе. На сознание бодрствующей девушки влияют природные зрительные образы, звуки, запахи.

### Список литературы

1. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. / Н. В. Гоголь // Т. I. Вечера на хуторе близ Диканьки. – М. : «Худож. лит.», 1966. – 383 с.
2. Гура А. В. Невеста / А. В. Гура // Славянские древности: этнолингвистический словарь / ред. Н.И. Толстого; Ин-т славяноведения и балканистики РАН. – М. : Международные отношения, 2004. – Т. 3. – С. 381–388.
3. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. – М. : Астрель: АСТ, 2007. – 723 с.
4. Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: в 2 т. / П. А. Кулиш. – СПб. : Типография Александра Якобсона, 1856. – Т. 1. – 669 с.
5. Фосс И. Г. Луиза: сельское стихотворение, в трех идиллиях И.Г. Фосса / И. Г. Фосс ; пер. с нем. П. Теряева. – СПб. : Типография при Имп. Акад. наук, 1820.
6. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2006. – 1007 с.
7. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.

## СКАЗКА «АШИК-КЕРИБ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ТУРКМЕНСКОГО ДАСТАНА «ШАСЕНЕМ И ГАРИБ»

*Р.А. Хемраев*

М.Ю. Лермонтов испытал в своём творчестве заметное влияние традиции ориентализма, характерной для европейского романтизма и, в частности, творчества Байрона и Пушкина.

Как подчёркивает П.В. Алексеев, значительная часть творчества М.Ю. Лермонтова «вошла в контекст русской литературы как закрепление ориентальных кодов, функционирующих в структуре русского романтического стиля как раз в рамках гетевской стратегии "непринужденного соединения Запада и Востока". В этом отношении Лермонтов выступил продолжателем пушкинского концепта "всемирной отзывчивости" и углубил романтический ориентальный тренд развитием тем фатализма и философской демонологии, формируя свой "восточный (мусульманский) текст"» [1, с. 7]. Яркое воплощение восточная тема получила, в частности, в сказке «Ашик-Кериб».

«Ашик-Кериб» имеет авторский подзаголовок: «Турецкая сказка». Но данный сюжет известен в фольклоре многих народов Востока. Он встречается в азербайджанском, грузинском, узбекском, туркменском вариантах. Целью данной статьи является сопоставительный анализ лермонтовской сказки и туркменского дастана «Шасенем и Гариб».

Как в произведении Лермонтова, так и в туркменском дастане, рассказана история любви, разлуки и воссоединения влюблённых спустя многие годы. Главным героем является странствующий певец (ашик) по имени Кериб (Гариб).

Ашик-Кериб даёт зарок семь лет странствовать по свету и за это время нажить богатство, чтобы жениться на прекрасной Магуль-Мегери, или погибнуть: «Я положил зарок на свою душу; обещаюсь семь лет странствовать по свету и нажить себе богатство либо погибнуть в дальних пустынях; если ты согласна на это, то по истечении срока будешь моею. Она согласилась» [3, с. 176]. В туркменском дастане также использован мотив путешествия: певец даёт зарок путешествовать семь лет, странствует из города в город и в конце концов оказывается в Халып-Ширване (у Лермонтова – в Халафе): «Гарып: Эгер еди йыла ченли бу йерден гитмемсем, сени алайын – дийип, икиси эхт этдилер» [5, с. 176].

М.Ю. Лермонтов развивает присутствующий в туркменском дастане мотив свободы певца. Когда Ашик-Кериба, прославившегося своим пением, позвали к паше, он отвечает: «Я человек вольный, странник из города Тифлиза..., хочу пойду, хочу нет; пою когда придётся, и ваш паша мне не начальник» [3, с. 177]. В дастане Гариб также отказывается петь перед падишахом: «Я вольный человек, хочу пою, не хочу – петь не буду».

Т.В. Зверева отмечает в сказке М.Ю. Лермонтова присутствие «орфического сюжета – сюжета о путешествии певца в иной мир» [2, с. 33]. Границей между реальным и иным мирами выступает река. На другом берегу герой оказывается без одежды: «Ашик сбросил верхнее платье и поплыл; переправившись, глядь назад – о горе! О всемогущий Аллах! Куршуд-бек, взяв его одежды, ускакал обратно в Тифлиз, только пыль вилась за ним змеёю по гладкому полю» [3, с. 176]. В дастане Гариб пересекает реку по пути из своего родного города Диярбекира в Багдад. Река является символом забвения и свободы. На другом берегу певец забывает о своей возлюбленной, хотя и продолжает славить её в своих песнях.

Согласно Т.В. Зверевой, «мотив забвения в сказке всегда соотнесен с миром смерти, поэтому финальное возвращение героя осмысливается как воскрешение из небытия» [2, с. 33]. Во многих мифологических системах встречается представление о более медленном течении времени в ином мире по сравнению с реальным. В сказке Лермонтова Ашик-Кериб вспоминает о Магуль-Мегери, только увидев золотое блюдо у тифлисского купца. Тогда же он узнаёт, что осталось всего три дня до истечения срока. В дастане предметами, напомнившими Гарибу о возлюбленной, выступают кольцо, нож и платочек.

Ашик-Кериб под другим именем прибывает на свадьбу Магуль-Мегери. Быстро добраться до места ему помогает таинственный всадник на белом коне. Волшебным помощником оказывается Хадерилиаз (святой Георгий). По-туркменски имя Хыдыр-Иляс означает «помогающий в последний момент», это имя соответствует функции персонажа. Но в дастане волшебного помощника зовут другим именем – Шахимердан. Кроме этой детали, эпизоды вмешательства волшебного помощника в сказке и дастане практически совпадают: «"...мне по настоящему надо в Тифлиз". – "Экой ты, неверный, – сказал сердито всадник, – но нечего делать, прощаю тебе: закрой же глаза. Теперь открой", – прибавил он по прошествии минуты. Ашик вскрикнул от радости: они были у ворот Тифлиза. ...Ашик взял кусок земли из-под копыта белого коня, но только он поднял голову, всадник и конь исчезли...» [3, с. 178]; «"Гозуни юм!.." – "Гозуни ач!.. Бу дулдулин аяк астындан топрак ал, сон оны энен, хем уйан гозлерине суртсен, гозлери ачылар". Гарып ол топракдан алып, товерегине серетсе, хич ким ёк...» [5, с. 146] («"Закрой глаза!.." – "Открой глаза!.. Из-под копыта этого коня возьми кусок земли, он поможет ослепшим матери и сестре, и они снова смогут видеть тебя". Кериб взял кусок земли, и видит – рядом с ним никого нет...») (*перевод мой.* – Р.Х.)

Мотив ложного известия о смерти героя и принуждении его возлюбленной (или жены) к замужеству встречается в фольклорных памятниках, литературных произведениях многих народов. Древнейший пример такого сюжета – в «Одиссее» Гомера: «Герой узнаёт тем или иным способом о предстоящей свадьбе и спешит домой, чаще всего с помощью волшебной

силы, по возвращении домой переодевается нищим паломником, проникает в таком виде на свадебный пир, где происходит узнавание» [4, с. 42].

Возлюбленная и в сказке Лермонтова и в дастане узнаёт героя по его песне, в которой он рассказывает, как чудесным образом за один день преодолел расстояние в два месяца езды: «В городе Халафе я пил мисирское вино, но Бог мне дал крылья, и я прилетел сюда в день» [3, с. 180]. Чтобы доказать, что волшебство произошло на самом деле, и подтвердить помощь высших сил, Ашик-Кериб совершает ещё одно чудо: комком земли, взятым из-под копыт коня Хадерилиаза, исцеляет ослепшую мать. В дастане Гариб с помощью комка земли возвращает зрение и матери и сестре.

Близкая Лермонтову тема фатализма проявляется в финале сказки. Соперник Ашик-Кериба Куршуд-бек, потрясённый возвращением певца, признает своё поражение и уступает ему невесту: «Что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» [3, с. 180]. В дастане шах, отец Шахсенем, примиряется со свадьбой дочери и Гариба. Устраивается и вторая свадьба: купец Эзбер, помогавший влюблённым, женится на подруге Шахсенем. Преодолев все преграды и испытания, влюблённые достигают счастья.

Таким образом, в основе сказки М.Ю. Лермонтова и туркменского дастана лежит общий фольклорный источник. Туркменский дастан имеет более разветвлённый сюжет, в нём встречаются сюжетные линии, отсутствующие в тексте Лермонтова. М.Ю. Лермонтов развивает в своей сказке темы, характерные для его творчества в целом, прежде всего – тему фатализма.

### Список литературы

1. Алексеев П. В. Восточный текст в поэтике М.Ю. Лермонтова / П. В. Алексеев // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 374. – С. 7–10.
2. Зверева Т. В. Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова / Т. В. Зверева // Филологический класс. – 2014. – № 4 (38). – С. 32–37.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 3. – 543 с.
4. Лермонтовская энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.
5. Шасенем и Гариб: дессан. – Ашхабад : Турменистан, 1978. – 160 с.

## ПРЕДИКАТЫ «СЧАСТЬЕ» В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «АСЯ»

*С.А. Потапова*

Одним из важных аспектов изучения творчества русского писателя-реалиста и поэта И.С. Тургенева является анализ специфики созданной им с помощью языковых средств художественной системы, его образного мира в целом. Красками в обрисовке его служат стилистически маркированные имена прилагательные, широко используемые писателем в прозаических произведениях и выполняющие определенные художественно-стилистические функции в текстовом пространстве И.С. Тургенева. Прежде всего, они помогают автору представить суждение по какой-либо теме, высказать оценку. В этой связи мы поставили в данной статье цель исследовать предикаты, входящие в круг репрезентантов концепта «Счастье».

Тема несостоявшегося счастья в повести принадлежит к доминирующим в произведении. Тургенев старался изобразить, как важно не пройти мимо своего счастья, показал, как зарождается и прекрасная любовь у семнадцатилетней девушки, гордой, искренней и страстной обрываясь в одно мгновение. Причину несостоявшегося счастья Тургенев объясняет безволием дворянина, который в решительный момент пасует, отстраняется от своей любви.

По мнению психологов, счастье – это чувство, то есть это устойчивое эмоциональное состояние. Эмоции являются специфической формой человеческого отношения к миру. Лингвистов же интересует языковая интерпретация чувств и эмоций. В процессе коммуникативной, художественно-эстетической деятельности мысли, чувства и эмоции сливаются воедино, отражаясь языковыми средствами в речи. Каждая языковая личность, независимо от культурных различий, может переживать одни и те же основные чувства и эмоции.

Слово счастье означает «состояние высшей удовлетворенности жизнью» [МАС], номинирует это «чувство и состояние полного, высшего удовлетворения» [СОШ], определяется как «состояние довольства, благополучия, радости от полноты жизни, от удовлетворения жизнью» [ТСУ].

Исследование показало, что наиболее часто И.С. Тургеневым в повести «Ася» употребляются оценочные предикаты (68 примеров), в том числе предикаты, репрезентирующие концепт «Счастье» (6 раз), являющиеся именами прилагательными.

В русском языке имя прилагательное характеризуется наличием двух форм: полной и краткой, которые отличаются своими синтаксическими функциями. Так, для полной формы имени прилагательного характерна атрибутивная функция (*красивый мальчик*), тогда как для краткой – предикативная (*мальчик был красив*) [4, с. 196]: *Я чувствовал себя счастливым.*

В роли предиката выступает полное имя прилагательное, в семантике которого присутствует компонент 'счастье'. Предикат «счастливым» указывает на внутреннее эмоциональное состояние главного героя.

Мы отмечаем частотность использования краткого имени прилагательного в повести в роли предиката для описания внутреннего состояния главного героя и его отношения к Асе, которая пробудила в нем искренние чувства, главное – любовь:

Но отчего я был **счастлив**? Я ничего не желал, я ни о чём не думал... Я был **счастлив**.

Краткая форма имени прилагательного, как известно, передаёт состояние во времени, т.е. указывает на его непостоянство. Герой надеется на завтрашнее счастье, на лучшее будущее. Предикатом «счастлив» при связке в будущем времени Тургенев постарался передать надежду, затаившуюся в душе героя, ожидание будущего – с одной стороны; с другой стороны – утрату надежды на обретение счастья:

До завтра, – подумал я, – завтра я буду **счастлив**... Завтра я буду **счастлив**!; Впрочем, я должен сознаться, что я не слишком долго грустил по ней; я даже нашёл, что судьба хорошо распорядилась, не соединив меня с Асей; я утешался мыслию, что я, вероятно, не был бы **счастлив** с такой женой.

Следует отметить, что краткие имена прилагательные согласуются с существительными только в роде и числе. Например:

Её большие глаза глядели прямо, светло, смело, но иногда веки её слегка щурились, и тогда взор её внезапно становился **глубок** и **нежен**.

Семантика «счастья» амбивалентна, и потому писателем используются средства, указывающие на это: *Отец мой был человек весьма **добрый, умный, образованный** – и **несчастливый***.

Контрастным противопоставлением предикатов-характеризаторов *добрый – несчастливый, умный – несчастливый, образованный – несчастливый* (при семантически опустошенном *человек*) Тургенев показывает, что далеко не всегда образцово-показательный человек может быть счастлив, используя для этого антоним из числа средств, представляющих в языке концепт «Счастье».

См. далее А я пришёл таким **весёлым**!

Предикат «весёлый» также передает семантику состояния героя при его положительной оценке и может быть отнесен к репрезентантам концепта «Счастье». Читатель ясно понимает, что герой счастлив в данный момент, ведь несчастливый человек не может быть веселым априори.

Ср.: Она осталась **печальной** и озабоченной до самого вечера.

Полное имя прилагательное в роли предиката «печальный» указывает на боль в душе главной героини, так что не остается сомнения в том, что девушка несчастна.

Яркой выразительностью характеризуется полное имя прилагательное *чудесный*, которое выступает в роли предиката в повести И.С. Тургенева «Ася». Оно также способствует созданию необходимой – в соответствии с развитием темы и идеи повести – атмосферы художественного произведения, его образности, акцентируя внимание читателя на красоте края, где происходят описываемые события, ведь у Тургенева идиостилюевой чертой является использование образов природы, которые поддерживают описание состояния персонажа: *Погода была чудесная*.

Подобное впечатление усиливается благодаря введению в текст еще одного полного имени прилагательного *удивительный*, которое также выступает в роли предиката и обладает положительной коннотацией. Таким образом, И.С. Тургенев не только создает систему образов в повести «Ася», но и представляет атмосферу, которая коррелирует с происходящим и позволяет читателю насладиться красотой, окружающей героев и способствующей их дальнейшему диалогу, развитию взаимопонимания, что отражают, в частности, размышления главного героя о его жизни и чувствах к героине художественного произведения:

Впрочем, я старался о них не думать; бродил не спеша по горам и долинам, засиживался в деревенских харчевнях, мирно беседуя с хозяевами и гостями, или ложился на плоский согретый камень и смотрел, как плыли облака, благо погода стояла *удивительная*.

Таким образом, в повести «Ася» как доминирующий в идейно-тематическом плане выступает обусловленный наличием темы любви в произведении и, соответственно, изображением влюбленных в развитии их чувств, концепт «Счастье», который является сложным смысловым образованием, содержащим понятийные, образные и ценностные характеристики. Концепт «Счастье» предстает как амбивалентный: напрямую связан со своим антиподом «несчастье». Представляющие обе его стороны предикаты (с семантикой 'счастье' и 'несчастье' в качестве имплицитных компонентов) могут составить текстовые тематические и синонимичные ряды.

Проведенный анализ использования И.С. Тургеневым имени прилагательного «счастливый» в роли предиката показывает, что оно часто употребляется в тексте произведения с целью создания системы образов повести «Ася» и оценочных суждений, выражения эмоциональных реакций ее персонажей.

### Список литературы

1. Арутюнова Н. Д. Предикат / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990.
2. Виноградов В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. – М., 1972.
3. Ковина Т. П. Особенности идиостиля И.С. Тургенева: художественно-стилистическое использование слов в функции предиката (на ма-

териале романа «Дворянское гнездо») : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Т. П. Ковина. – М., 2006.

4. Милетова Е. В. О морфологических, синтаксических и семантических характеристиках имен прилагательных и слов категории состояния в английском и русском языках / Е. В. Милетова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 63-1. – С. 195–201.

5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 2002.

6. Селиверстова О.Н. Семантические типы предикатов. – М. : Наука, 1982.

7. Шведова Н. Ю. О предикативном употреблении членных прилагательных. Доклады и сообщения института русского языка / Н. Ю. Шведова. – М.–Л., 1948. – № 1.

## **ФИЛОСОФСКИЕ ФУНКЦИИ ЦИТАТ В ИТОГОВОЙ КНИГЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «SINILIA. СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ»**

*Е.А. Акелькина*

В финале своего творческого пути, словно предвосхищая многие открытия искусства XX века, И.С. Тургенев создает уникальную итоговую книгу художественного философствования «Sinilia. Стихотворения в прозе». В ней активно взаимодействуют стихи и проза, самые разные стили, жанровые установки, манеры, интонационно-повествовательные планы (лирический, дидактико-аллегорический, риторический, медитативный, панегирический, анекдотический, разговорный и т.д.). Принцип определяющий единство художественно-философского целого «Стихотворений в прозе» основан на рождении мудрости в процессе движения к цельности самосознания автора. Что, к сожалению, не всегда достигается в едином итоговом тексте. «Само индивидуальное философствующее сознание становится новой формой всеобщности», – по словам М. Эпштейна [5, с. 149]. Завершая единый текст творчества, И.С. Тургенев делает миниатюры, фрагменты, эпизоды своеобразными семантическими узлами, лейтмотивами, приобретающими новое философское звучание.

Для философских форм издавна было свойственно «оживление истин всех времен», для чего И.С. Тургенев использует цитаты, явные и скрытые. Чем больше миниатюр, фрагментов различной жанровой природы создают внутренние напряжения, смысловую перекличку при организации целого, тем сильнее энергетический резонанс и актуализация ассоциативного фона произведения. И.С. Тургенев в «Стихотворениях в прозе» создал новую философскую стилистику, актуализирующую поэтические смыслы каждого слова в динамическом аспекте.

Наряду с другими средствами философизации цитаты активизируют читательское восприятие и побуждают к собственному поиску истины [1, с. 28–49].

Цитаты в «Стихотворениях в прозе» встречаются как в начале, так и внутри миниатюр. Цитата позволяет сжать в коротком сильном высказывании огромную мыслительную энергию, побуждая читателя, как к узнаванию, так и к собственному мышлению в необходимом смысловом масштабе. Цитата задает этот масштаб и активизирует сознание для энергии сложных парадоксальных сопряжений и внутренней рефлексии.

Среди 83-х стихотворений в прозе И.С. Тургенева встречаются цитатные заглавия, все они имеют символично-семантическое значение, усиливающее поэтическую суггестию слова и активизирующую ассоциативное мышление читателя. Вот эти заглавия-цитаты: «Услышишь суд глупца» (Пушкин); «Завтра! Завтра!» (автоцитата); «Повесить его!» (цитата

персонажа); «Как хороши, как свежи были розы...» (Мятлев); «Стой!» (Гёте); «Мы еще повоюем!» (автоцитата); «О моя молодость! О моя свежесть!» (Гоголь); «Я шел среди высоких гор» (автоцитата); «Nessun maggior dolore» (Данте); «Мои деревья» (цитата персонажа).

В общей композиции книги после миниатюр «Деревня», «Разговор», «Старуха», «Собака», где три последние посвящены теме смерти, вдруг появляется пять стихотворений в прозе («Соперник», «Нищий», «Довольный человек», «Житейское правило»), резко снижающие экзистенциально-метафорическую тематику, они посвящены разоблачению литературных врагов, недобросовестных критиков, авторскому самолюбию. И среди них «Услышишь суд глупца», озаглавленное строчкой из пушкинского стихотворения «Поэту» (1830 г.), казалось бы, эта цитата должна задать тон всей миниатюре и повысить философствующий статус автора. Первая же фраза после заглавия исполнена пиетета к А.С. Пушкину:

«Ты всегда говорил правду, великий наш певец; ты оказал ее и на этот раз.

“Суд глупца и смех толпы”... Кто не изведал и того и другого?

Всё это можно – и должно переносить; а кто в силах – пусть презирает!

Но есть удары, которые больнее бьют по самому сердцу. Человек сделал всё что мог <...>» [3, с. 151].

И дальше идет рассказ о непонимании современниками, перечень обид, укоризн, примеров несправедливости читателей. Всё это резко диссонирует с пушкинской высшей свободой и независимостью Поэта, который «сам свой высший суд». Сам не желая того, Тургенев, открывая миниатюру пушкинской цитатой, а потом, используя её ещё раз продолженной, обнаруживает явную разность мыслительных потенциалов, резко снижая сам масштаб философствования. У Пушкина призыва к Поэту, который дальше назван «царем», «высоким художником», повинующимся своему «свободному уму», «любимым думам», для него собственный «труд» – «подвиг благородный», а творчество – «огонь». Все эти ассоциации неизбежно припомнятся читателю и активизируют сопоставление с жалобами и укоризнами тургеневского философствующего субъекта. Как и у Пушкина, у Тургенева совет-обращение дан в обобщенно-дидактическом плане, но у Тургенева писатель не свободный творец, который «тверд и спокоен», а «человек», жалующийся на происки врагов, он сопоставляет себя с «путешественником», принесшим картофель тем, кто бросает его в грязь и топчет ногами. Разница двух подходов велика: у Пушкина – свободное творчество – «подвиг благородный», а у Тургенева через систему сравнений претензия на пользу и желание быть подобным вождю, властителю идей.

Завершается миниатюра двумя цитатами: одна – крылатые слова Фемистокла Еврепиду перед победой греков при Саламине, её приводит

Плутарх («Бей меня, но выслушай!»), другая её перефразированный автором вариант («Бей меня – но будь здоров и сыт!»). И обе они в комплексе опять дают интенцию ценностного снижения размышления, где речь идёт не о победе (у Плутарха), а о сытости. Таким образом, И.С. Тургенев обнаруживает в самой рациональности дидактического слова нецелесообразность индивидуалистического сознания. Есть определенная ценностно-этическая уязвимость философствующего автора в «Стихотворениях в прозе». Вопреки замыслу автора использование сильной цитаты не укрепляет позицию автора, а обнаруживает её слабость и этическую несостоятельность, выявляя пугающую разность мыслительных потенциалов.

Продолжение тема самоутверждения через поэзию найдет в миниатюре «Два четверостишия», продолжающей давний спор с Н.А. Некрасовым. Разрешится этот поединок соперников не лучшим и не самым достойным образом в стихотворении в прозе «Последнее свидание». Нет в этом свидании ни мудрого достоинства свободы, ни истинной доброты, а только страх смерти, примиряющий двух писателей. В миниатюрах «Завтра! Завтра!», «Повесить его!», «Мы еще повоюем!» функции цитат предельно просты: в примере из жизни дан чужой голос или реплика философствующего автора, выполняющие роль словесной кульминации и дидактического итога одновременно.

Пожалуй, наиболее многообразны функции цитаты в лирико-философской миниатюре «Как хороши, как свежи были розы...», озаглавленной строкой из стихотворения И.П. Мятлева «Розы». Здесь цитата превращается в поэтическую формулу, в основе которой лежит семантическая универсалия «поэзия-жизнь», незащищенность жизни. Эта строка одновременно ориентирует читателя, как на внешнюю ситуацию, так и на эмоции философствующего, а также на внутреннюю структуру текста.

Композиционно миниатюра состоит из шести частей, каждая из которых завершается этой строкой-цитатой, выполняя роль и лейтмотива, и музыкального повтора-рефрена. Впервые повторенная цитата актуализирует в памяти четверостишие И.П. Мятлева:

Как хороши, как свежи были розы  
В моем саду! Как взор прельщали мой!  
Как я молил весенние морозы  
Не трогать их холодною рукой! [3, с. 666].

Дальше мотив любования сменяется настроениями старости, холода, умирания, последних воспоминаний о былом счастье. Символ горения жизни – свеча, усиливает этот интроспективный план погружения в свои невеселые мысли философствующего субъекта. Каждый раз строчка-цитата создает новое смысловое поле своим повтором и в финале: «Свеча меркнет и гаснет <...> Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли...

Как хороши, как свежи были розы...» [3, с. 193].

Поэтические строки в цитате с помощью синтаксиса, формул расширительной неопределенности («где-то», «когда-то», «давным-давно...», «теперь»), передачи эгоцентрического состояния безнадежности создает движение «звуковой волны». Мысленный звук то нарастает, то идет на убыль, затухает [4, с. 53–55]. «Слабый и непрерывный шелест утекающей жизни» [3, с. 210] с огромным мастерством передан в настроении философствующего автора во многих стихотворениях в прозе. Цитаты в них нужны Тургеневу для того, чтобы читатель разделил с ним это чувство в софилософствовании, подкрепляя его в диалоге с другими знаменитыми писателями и мыслителями. «Ещё проще, ещё страшнее звучит это в стихотворении "Завтра! Завтра!": "Как пуст, и вял, и ничтожен почти всякий прожитый день!.. Вот завтра, завтра!" – утешает он себя, пока это "завтра" не свалит его в могилу. Ну, а раз в могиле – поневоле размышлять перестанешь», – замечает А.В. Чичерин [4, с. 53–54].

Как справедливо указала Н.А. Кузьмина, «авторская стратегия интертекстуальности срабатывает как пусковое устройство, включающее в читателе собственный механизм смыслопроизводства» [2, с. 69]. Этот прием, названный ученым-филологом «интертекстуальной индукцией (или интертекстуальным заражением)» приводится в действие благодаря многообразным функциям цитат в философском целом «Стихотворений в прозе».

Казалось бы, выбранные Тургеневым цитаты органично включаются в процесс собственного мышления, обращаясь с чужой мыслью, как со своей. Однако возникающая разность потенциалов «своего» и «чужого» порой снижает уровень и масштаб философствования. Так заглавие миниатюры «Стой!» представляет собою реминисценцию известных слов о последнем монологе Фауста Гёте: «Мгновению мог бы я сказать: остановись же, ты так прекрасно!» («Фауст», ч. II, д. 5). По традиции в этом произведении видят связь с исполнительским искусством П. Виардо, своего рода описание-переживание мига бессмертия творчества: «В это мгновенье – ты стала выше, ты стала вне всего преходящего, временного <...>. Стой! И дай мне быть участником твоего бессмертия, урони в душу мою отблеск твоей вечности!» [3, с. 196].

Использование в композиции миниатюр смысловых и синтаксических повторов, риторических вопросов и восклицаний, развертывающих цитаты и усиливающих суггестию каждого читателя, побуждая его к софилософствованию и сопереживанию, к обретению собственного универсального опыта. Кроме того, ориентация на классический образ создает новый миф, включает известное в новые контекстные связи.

Тургенев вполне в духе поэтики философской прозы утверждает приоритет стиля над сюжетом, синтаксиса над лексической выразительностью слова, а также создает мастерскую игру на границе реальности и сочинительства.

Часто «чужое слово» в цитате выходит из-под власти философствующего автора и не усиливает, а понижает статус и масштаб высказывания, обнаруживая нецельность сознания писателя. Иногда цитатное заглавие создает острабяющий эффект подчеркивая стилевое различие или даже противоположность автора писателю, через призму слова которого увидено состояние Тургенева. На такой антитезе построена миниатюра «О моя молодость! О моя свежесть!» (Гоголь). Начинается она воспоминаниями о своей молодости, а завершается: «Теперь я молчу и не сокрушаюсь вслух о тех утратах... Они и так грызут меня постоянно, глухою грызью. "Эх! Лучше не думать!" – уверяют мужики» [3, с. 208]. Поэтичности молодых иллюзий противопоставлен горестный опыт старости и ссылка на слова мужиков, как на бегство от поиска смысла. «В отличие от Гоголя Тургенев не насыщает до края страницы своих произведений метафорами и олицетворениями, но они мерцают здесь и там. <...> Их назначение в том, чтобы резче обозначить душевное состояние персонажей», – замечает А.В. Чичерин [4, с. 23]. Также построено стихотворение озаглавленное цитатой из Данте («Нет большей скорби»), в котором всем прелестям жизни противопоставлен отрезвляющий («Ложка скверного бесполезного лекарства» [3, с. 215]) тяжкий вдох безнадежности.

Таким образом, при всём многообразии функций цитат в философской прозе «Стихотворений в прозе» все они способствуют универсализации и обобщению состояний персонажей в примерах, повышению ценностного масштаба высказывания и активизации сознания читателя, побуждающего к собственному поиску истины.

### Список литературы

1. Акелькина Е. А. В поисках цельности духа, Бога и вечности (пути развития русской философской прозы конца XIX века) / Е. А. Акелькина. – Омск : Омск. гос. ун-т, 1998.
2. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессе эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. Ун-та, 1999.
3. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. / И. С. Тургенев. – М., 1967. – Т. 13.
4. Чичерин А. В. Звуковая волна в прозе Тургенева / А. В. Чичерин // Сила поэтического слова: Статьи. Воспоминания. – М., 1985.
5. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Эпштейн. – М., 1988.

**ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ  
И.С. ТУРГЕНЕВА «КЛАРА МИЛИЧ»  
И НОВЕЛЛЕ П. МЕРИМЕ «ВЕНЕРА ИЛЛЬСКАЯ»**

*М.Г. Тимофеева*

И.С. Тургенев и П. Мериме в период позднего творчества стали обращаться к проблемам таинственного, фантастического. Оба писателя придерживались идей материалистической философии, однако понимали, что для изображения глубинных изменений психики, самых потаенных движений души недостаточно лишь рационального и эмпирического подхода.

В рамках статьи рассмотрим сходные черты творчества Тургенева и Мериме на основе их «таинственных» произведений, таких как «Клара Милич» («После смерти», 1883) и «Венера Илльская» (написана в 1835, опубликована в 1837).

В произведениях «Клара Милич» Тургенева и «Венера Илльская» Мериме мы можем явственно выделить основные задачи писателей. В первую очередь это – постижение ирреального, определение его места в системе реализма, объяснение изменений в психике и сознании людей воздействием неких потусторонних сил. Герой в «Кларе Милич», Яков Аратов, словно находится на границе мира живых и мертвых, мира сна и реальности. Глубоко потрясенный смертью возлюбленной, он приходит к состоянию перерождения и обновления, путем снов общаясь с мертвой девушкой. Стоит отметить, что «перерождение» происходит непосредственно благодаря этим снам: несмотря на то, что Аратов первоначально пытается объяснить иррациональные события естественным образом, он все же приходит к единственному верному для него выходу – уйти в те новые миры, куда последовала его возлюбленная Клара.

Попытки объяснить нереальное естественными причинами – это одна из ярких черт, свойственных творчеству Тургенева в русле мистического реализма. Автор признает, что многие события неподвластны объяснению с точки зрения рационального подхода, не отрицает существование некоего зыбкого «двоемирия», но заключает этот потусторонний мир в самого человека. Яков находится в состоянии постоянного душевного напряжения, он и сам подозревает, что все галлюцинации – результат его воспаленного воображения и внутренней смуты. Грустные, отчаянные думы о безвременно ушедшей любимой, тоска по ней и тоска по несбыточным более надеждам превращает разум героя в более чувствительный к переменам и изменениям в пространстве, он ощущает присутствие девушки рядом с собой и в конце концов видит ее образ словно на фотографии. Именно в момент физической и духовной слабости в его жизнь проникают элементы таинственного.

И все же неведомое, необъяснимое в жизни Аратова интерпретируется «клинически». Тургенев сводит читателя к мысли о том, что у героя велика вероятность галлюцинаций, его разум настроен на подобное развитие событий.

Исследователь творчества Тургенева А.М. Ремизов считает, что это «вызывающий голос живого пола, изжитого в жизни, рвущегося из застывшей крови мертвой Клары и действующего без всякого посредника своей живой волей в напряженную среду другого пола» [1, с. 49]. В данном объяснении мы можем проследить две линии –реальные физические взаимоотношения мужчины и женщины и ирреальные взаимоотношения мертвой Клары и живого Аратова. В этом заключена дуплановость повествования – мертвая девушка кажется герою живой, но находящейся в мире мертвых и отчаянно пытающейся вернуться, подать знак своего присутствия, а Аратов находится в мире живых, но при этом, страшно переживая утрату, тянется к миру мертвых, и таким образом происходит соединение влюбленных в ином мире.

Страсть, пробужденная после смерти Клары, воспринимается и автором, и героем не просто как сила потусторонняя, она становится злой, необъяснимой с точки зрения логики и человеческого знания. Тургенев выступает как умелый психолог, способный раскрыть малейшие изменения в психике человека, точно отмечая момент зарождения губительных явлений, момент их развития и окончательного воздействия на душу человека. Причем ирреальное здесь рассматривается как явление, созданное слабым человеком вследствие нарушения психики: в момент, когда сознание наиболее уязвимо, оно словно находится на границе, благодаря этому неясные психические возможности и видения переходят в реальность.

Подобная модель представлена и в творчестве Мериме. «Венера Илльская» как наиболее характерное произведение, сочетающее в себе черты фантастического и реалистического. В новелле, как и в рассказе «Клара Милич», читателю представлено фантастическое событие, которому предстоит поверить или объяснить рационально. Провинциальный городок Илль становится главным действующим местом, а жених Альфонс де Пейрорад – главным действующим лицом. После свадьбы новоиспеченный муж обнаруживается мертвым, и перед читателем встает вопрос о том, что именно произошло с героем.

С одной стороны, нам предоставлено объяснение рассказчика – логичное, простое, но не полное. С другой стороны, мистическое и таинственное объяснение, которое тоже не дает полной картины события. В первом случае жених пал из-за собственной гордости, когда задел чувства испанца, который обиженный пробормотал: «Ты мне за это заплатишь!». В.Н. Тодоров пишет: «Ночью рассказчик слышит тяжелые шаги на лестнице, объясняя себе и читателю их как шаги самого жениха. Можно сказать, что это бытовой, реальный план изображаемого» [4, с. 98].

Во втором случае история представляется с другого ракурса – гордый и глупый Альфонс вызывающе надевает на палец статуи Венеры обручаль-

ное кольцо, тем самым обручаясь с ней, как с собственной невестой. Его попытки снять кольцо не увенчиваются успехом, герой поступает кощунственно по отношению к божественной силе в день его славы. «Рассказчик здесь предстает нам не менее напуганным, чем сам герой» [3, с. 165]. Подтверждением этой теории становится рассказ молодой жены, заверяющей всех, что ее жениха убила статуя своими каменными объятьями.

Мериме, как и Тургенев, пытается объяснить события нереальные обычными психологическими причинами. Находясь в шоке от произошедшего со статуей, герой переходит в пограничное состояние, когда каждый шорох и движение кажется откликом сверхъестественных событий. Из-за душевной «смуты» и происходит описанное. Авторы расширяют понимание границ реальности. Герой произведения Тургенева общается с мертвой любимой, герой Мериме обращается к статуе, олицетворяющей божество. Переход человека из одного мира в другой, общение с неизвестным – все это представляется реальным и расширяет границы возможного в мире, заставляя по-другому взглянуть на многие явления. Личность в их понимании возводится на новый уровень, становится способной понять законы мироздания и даже их изменить.

«Клара Милич» И.С. Тургенева и «Венера Илльская» П. Мериме относятся к фантастическому реализму, который предполагает «существование одновременно сил потусторонних и реальных» [2, с. 98]. Внедрение в текст ирреальных мотивов раскрывает психологический портрет героев гораздо глубже. Герои – реальные, смерть их – реальна, но объяснить все происходящее с ними лишь естественными причинами невозможно. Герой Тургенева гонится за призраком, у Мериме персонаж общается со статуей, но в обоих случаях виной их смерти становится любовь, любовь обиженная, непонятая и невозможная по разным причинам. Рациональное начало уступает место потусторонним, высшим силам, когда вопрос касается духовности и любви. Силы эти заключены не только в природе, они внутри каждого, они могут заставить человека ответить за его грехи.

### Список литературы

1. Гвишиани Л. А. Основные произведения иностранной художественной литературы: лит.-библиогр. справочник / Л. А. Гвишиани // Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит. – М. : Книга, 1980. – 688 с.
2. Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность / В. А. Дмитриев. – М., 2000. – 181 с.
3. Осьмакова Л. Н. О поэтике «таинственных» повестей Тургенева / Л. Н. Осьмакова // И.С. Тургенев в современном мире: сборник статей. – М. : Наука, 1987. – С. 220–231.
4. Тодоров В. Н. Введение в фантастическую литературу / В. Н. Тодоров. – М., 1997. – 144 с.

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЮРОДИВОГО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЕГО ТРАКТОВКА В ПОВЕСТИ А.И. ГЕРЦЕНА «ДОКТОР КРУПОВ»

*В.А. Пушкина*

Юродивый в словаре В.И. Даля – это «безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвещенье» [3, с. 682]. Следует обратить внимание на слова «божевольный», «Божий человек». Над юродством не насмехались, не относили к болезни, а наоборот считали одарёнными Богом людьми. С.И. Ожегов даёт такое определение юродивого: «1. Чудаковатый, помешанный (разг.). 2. юродивый, -ого, м. Безумец, обладающий даром прорицания» [8, с. 923]. Значение претерпело семантическую деривацию – утратило сему «Бог», но сохранило архисему «безумец». Из сравнения словарных статей можно сделать вывод, «что слово утратило свою былую связь с христианством» [6, с. 4].

Часто за одно и то же принимают с виду сходные понятия «шутовство» и «юродивость». И.А. Есаулов разводит их и поясняет, что «шут лечит пороки смехом», а юродивый «заставляет рыдать над смешным» [5, с. 156]. «Юродивый для того, собственно, живёт "в аду" погрязшего во зле мира (а, например, не спасается в монастыре), что приносит себя в жертву ("умирает"), словно спускаясь во ад, чтобы другие спаслись (воскресли)» [5, с. 164].

К образу юродивых часто обращается фольклор. Иван-дурак – герой, позволяющий провести параллель с юродивым Христа ради. «Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна» [9, с. 396]. Иван-дурак – бунтарь, его противостояние миру понимается как конфликт глупости и здравого смысла. Но с развитием сюжета проблема трансформируется: Иван совсем не глуп, а очень даже смекалист и хитёр, а за здравым смыслом кроется подлость. Герой-дурак, которому суждена победа всегда, почти не имеет аналогов в фольклоре других народов мира, из чего следует сделать вывод, что юродивость свойственна в большей степени для России.

Юродство символизирует протест. Классический тип юродивого – противостоящий миру герой-одиночка, характерный для консервативного типа общества, для социального устройства Руси IX–XVI веков. Именно этот период принято считать расцветом юродства. А.М. Панченко различает два типа юродства: природное и добровольное «Христа ради» [10, с. 73]. Ко второму типу относился Михаил Клопский, которого в агиографических памятниках называют «уродивым Христа ради» [10, с. 72]. Он следует всем правилам иноческого устава, не скитается «меж двор» [4, с. 99], что свой-

ственно юродивым. Но в сцене, с которой начинается житие, на вопрос игумена Феодосия «Кто еси ты, человек ли еси или бес?» [4, с. 89], Михаил отвечает, повторяя слова инока. «Михаил откликался на вопросы игумена, как эхо» [10, с. 95]. Бормотание старца можно трактовать как модификацию принципа молчания, которое имеет отношение к «к пассивной стороне юродства, т.е. к самопознанию и самосовершенствованию» [10, с. 95]. Традиция молчания поддерживается в Священном Писании: «юродивые молчат перед гонителями, как Иисус молчал перед Иродом и перед Пилатом» [10, с. 120]. Следует отметить, что смех не сопровождает рассказы о Михаиле Клопском, поэтому его нельзя назвать каноническим юродивым.

На Руси XVI–XVII веков юродивый был настолько важным явлением, что он крайне редко подвергался агрессии со стороны общества. В XVIII веке юродство теряет популярность. Из литературы уходит этот герой, так как в классицизме изображают идеальных персонажей, а юродивый – неоднозначная фигура. Осмысление юродивости приходит в XIX веке. Но юродивый уже не канонический герой, а персонаж, помогающий понять идею произведения, предстающий в разных ипостасях: олицетворение мудрости, кротости, отстранения от бренного мира. Этот образ нередко сближается с шутовским, что проявляется в поведении и внешнем виде.

А.С. Пушкин был одним из первых, кто обратился к проблеме юродивости в XIX веке. В трагедии «Борис Годунов» писатель наделяет «особенного» персонажа «истинностью и выразительностью» [2, с. 92]. Через отношения к нему можно проследить конфликт поколений: мальчишки дразнят и обижают Николку, а старуха даёт ему милостыню и ругает хулиганов: «Отвяжитесь, бесенята, от блаженного. – Помолись, Николка, за меня грешную» [13, с. 323]. Николка – посредник между Господом и людьми, но он юродивый от природы – именно в этом заключается новое понимание данного образа, что обусловлено ослаблением влияния церкви.

Интересно интерпретирует данный феномен А.И. Герцен в повести «Доктор Крупов». Здесь юродивость описывается в контексте реализма, определяется как болезнь. Лёвка – новый тип юродивого героя, который силён физически: «шести лет он плавал, как рыба, лазил на самые большие деревья, уходил за несколько верст от дома один-одинехонек, ничего не боялся, был как дома в лесу, знал все дороги» [1, с. 154]. Лицо его неприглядно из-за косых глаз, мальчик «чрезвычайно непонятлив, рассеян, даже туп» [1, с. 154]. Пономарь не брал во внимание особенности сына «и не кормил дня по два, и сек так, что недели две рубцы были видны, и половину волос выдрал ему, и запирали в темный чулан на сутки» [1, с. 154]. Отец отчаялся исправить сына, и тот стал вести вольный образ жизни.

Следует обратить внимание на то, что единственным другом Лёвки, кроме Сеньки, являлась собака, которую он спас от неминуемой гибели. Собака – символ отчуждения. «Если юродивый снизошел до бездомных собак, то они не снизошли до юродивого» [10, с. 130]. В житийной литера-

туре известны примеры «взаимодействия» героев с собаками. Так первый раз в житии нам является авва Симеон: «Честной Симеон, увидев на гноище перед стенами дохлую собаку, снял с себя веревочный пояс и, привязав его к лапе, побежал, волоча собаку за собой, и вошел в город через ворота, расположенные вблизи школы. Дети, заметив его, закричали: "Вот идет авва дурачок!", и бросились за ним бежать, и били его» [11, с. 68]. Важная деталь сходства – привязанная собака. Только у Герцена она привязана к шее с одной стороны, с другой стороны – к камню, а в житии – к лапе и к самому Симеону. В житии существо уже мертво, а в повести оно спасено от утопления.

Стоит только зайти Симеону в город, его закидывают камнями мальчишки. То же самое переживает Лёвка: «Лёвка, тронутый до слез, сидел в середине дороги и целые часы занимал из благодарности своих приятелей, занимал их до тех пор, пока какой-нибудь крестьянский мальчик пускал камень наудачу, в собак ли попадёт или в бедного мальчика; тогда он вставал и убегал в лес» [1, с. 156]. Этот мотив описан ещё в Евангелие в рассказе о грешнице, которая была уличена в прелюбодеянии. За такие деяния принято было забрасывать камнями провинившегося. Тогда Иисус Христос предложил кинуть камень в женщину тем, кто безгрешен, но никто этого не сделал. Толпа людей в Евангелии, дети в житии, дворовые мальчишки в повести «Доктор Крупов» – не официальные судьи, а лишь обвинители, не вникающие в суть явления, действующие в соответствии с нормами и порядками, которые установлены в обществе определённой эпохи.

В культуре православной Руси собака означала юродство. Бездомные собаки скитаются по миру, ведут отчуждённый от грешного бытия образ жизни. Только псы всегда рады были видеть Лёвку, что тот даже радовался до слёз, «сидел в середине дороги и целые часы занимал из благодарности своих приятелей» [1, с. 155].

Поначалу Лёвка убегает из села в лес, когда «какой-нибудь крестьянский мальчик пускал камень наудачу, в собак ли попадёт или в бедного мальчика», а затем становится помощником пастуха и почти не возвращается в деревню. Лес в русском фольклоре символизирует ворота в иной мир. В.Я. Пропп отмечает связь леса сказочного и леса в обрядах инициализации, потому что именно там проводилось посвящение [12, с. 150]. Так и Лёвка, оставшийся жить в лесу, прошёл обряд инициализации. Но он стал не традиционным добрым и красивым молодцем, а достиг духовного просветления: «Сенька, – кричал он мне, – в лес, Лёвка гнездо нашел, птички маленькие, едва пушок, матери нет, греть надо, кормить надо» [12, с. 159]. Через отчуждение персонаж становится ближе к Богу.

Костюм юродивого должен всегда выделять его из толпы. А.С. Пушкин, следуя традиции, надевает на Николку «гремящий» железный колпак. Для Лёвки же кроют «дурацкий кафтан», принято решение «пришить к нему красный воротник из остатков какой-то старинной ливреи» [12, с. 157]. «До-

селе крестьянские мальчики несколько удерживались, но когда на Левку одели парадный мундир дурака – гонения и насмешки удвоились» [12, с. 157]. Здесь юродивость и шутовство воспринимаются как синонимы.

Ранее упоминалось, что Сенька был единственным другом Левки. Мысли о странном развитии приятеля не могли выйти у него из головы: «Мало-помалу во мне развилось непреодолимое желание изучать медицину» [12, с. 161]. Лёвка помогает Сеньке найти своё призвание в жизни, определиться с профессией и становится объектом его исследований. Феномен Лёвки дал Крупову новый взгляд на душевно больных людей: «официальные, патентованные сумасшедшие, в сущности, и не глупее и не поврежденнее всех остальных, но только самобытнее, сосредоточеннее, независимее, оригинальнее, даже, можно сказать, гениальнее тех» [12, с. 163]. К окончательному осознанию неординарности Лёвки Крупов приходит, когда «таинственный голос» шепчет: «Оттого, что и все остальные – юродивые, только на свой лад, и сердятся, что Левка глуп по-своему, а не по их» [12, с. 157].

Подводя итоги, можно сделать вывод, что образ юродивого понимается в контексте каждой эпохи по-разному. В литературе средневековой Руси, когда влияние церкви сильнее, такие герои – посредниками между Господом и миром земным. Затем научно-технический прогресс и потребность в образцах повлекли за собой «уход» героя-юродивого из произведений. В начале XIX века возникает надобность обновления представлений о нравственном идеале – именно тогда юродивый возвращается на страницы произведений, но это уже не канонический образ, а парадоксальный, в котором обнаруживается синтез шутовства и безгрешности. В середине XIX века А.И. Герцен открывает нового героя, юродивость которого является болезнью. Но болезнь необыкновенна: с одной стороны – это степень слабоумия, с другой – высшая степень духовного развития. В юродивом Лёвке умственная ограниченность, асоциальность сочетается с идеальным внутренним миром.

### Список литературы

1. Герцен А. И. Собрание сочинений: в 9 т. / А. И. Герцен. – М. : Государственное изд-во Художественной Литературы, 1955. – Т. 1. – 536 с.
2. Грановская Н. Юродивый в трагедии Пушкина / Н. Грановская // Русская литература. – 1964. – № 2. – С. 92–94.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : «Русский язык», 1978. – Т. 4. – 699 с.
4. Дмитриев Л. А. Повести о житии Михаила Клопского / Л. А. Дмитриев. – М. – Л., 1958. – С. 89, 99.
5. Есаулов И. А. Юродство и шутовство в русской литературе / И. А. Есаулов // Литературное обозрение. – 1998. – № 3. – С. 155–185.

6. Иванов С. А. Византийское юродство / С. А. Иванов. – М. : Международные отношения, 1994. – 240 с.
7. Клочан А. Н. Феномен юродства в литературе XIX века / А. Н. Клочан // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2017. – № 7. – С. 69–72.
8. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 2000. – 940 с.
9. Панченко А. М. Юродивые на Руси / А. М. Панченко // Русская история и культура: работы разных лет. – СПб. : Юна, 1999. – С. 392–407.
10. Панченко А. М. Древнерусское юродство / А. М. Панченко, Д. С. Лихачев, Н. В. Понырко // Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 72–153.
11. Полякова С. В. Византийские легенды / С. В. Полякова. – Л. : Наука, 1972. – 303 с.
12. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
13. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Государственное изд-во Художественной Литературы, 1959. – Т. 3. – 369 с.

## МОТИВЫ ИСКУШЕНИЯ И ГРЕХОПАДЕНИЯ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

*Е.С. Кильдюшева*

И.А. Гончарова неоднократно задумывался над тем, какой путь развития для России будет наиболее гармоничным. В «Обрыве» писатель стремился отыскать путь, который сбросил бы крайности патриархальности и буржуазного прогресса.

Озаглавив на первых порах роман как «Художник», романист задумывал показать главного героя, художника Райского, пробудившимся от долгого сна и приступившим к новой, деятельной жизни Обломова. Однако, наблюдая за ходом развития революционного движения в России, И.А. Гончаров меняет замысел романа: он хочет показать угрозу коренных перемен в обществе, усилив библейский подтекст.

Библейские мотивы играют ключевую роль в «Обрыве», поскольку наиболее ярко репрезентируют авторское понимание значения иррационального начала в познании человеком действительности. «Обрыв» буквально перегружен символично-метафорическими мотивами, с помощью которых реализуются основные элементы библейского мифа о первородном грехе, об искушении и грехопадении.

Мотив искушения реализуется через тему греховной страсти – запретного плода с древа познания добра и зла. Данный мотив звучит впервые в ретроспективном эпизоде романа – очерке Райского «Наташа», где герой выступает как совратитель, неоднократно сравниваясь со змеем. По отношению к Софье, а затем и к Марфеньке, Райский ведет себя как змей-искуситель, завидующий чужому покою. Обращенные к Вере проповеди также призваны разжечь пламя разрушительной страсти в душе девушки, которая и без того сбилась с пути под влиянием чувств к Марку. Поэтому пламенные речи Райского о свободе любви и красоте страсти подводят героиню к «обрыву», что, в конечном счете, осознаёт и сам Райский.

Роль Марка как искусителя также не вызывает сомнений. Эта тема реализуется еще в сцене знакомства Волохова и Веры, когда Марк предложил будущей возлюбленной яблоко – библейский символ искушения. Стоит заметить, что уже после «падения» Вера вспоминает, что Марк призывал ее свободно отдаться чувству, «насмешливо» прибавляя: «И будем как боги...» [2, с. 661]. Оон признает свою роль искусителя, намекая на библейскую легенду о грехопадении: «И сказал змей жене: нет, не умрете; но знает Бог, что в день, в который вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Бытие 3, 4–5).

Именно с Марком связано большое количество библейских реминисценций. Уже имя и фамилия героя вызывают евангельские ассоциации. Гончаров-романист даёт Волохову имя святого апостола-евангелиста Мар-

ка, чьей рукой водил Господь при написании своего слова. Писатель открыто, но с явной долей иронии, называет своего героя «апостолом новой веры», «юным апостолом», «юным проповедником» [2, с. 660–661]. Волохов и подобные ему нигилисты всерьёз считали и именовали себя «апостолами нового времени», предъявляя права на роль основателей новой религии. Не случайно Волохов требует от Веры, чтобы она ему «верила», а «не рассуждала» [2, с. 525]. Падший ангел, змей-искуситель, волк в овечьей шкуре, каковым является Волохов в романе, – всё это противопоставлено писателем святости имени библейского Марка и подчёркивает лжепророческую сущность героя.

В.И. Мельник заметил, что фамилия Марка имеет новозаветный прототип. В «Деяниях святых апостолов» значится лжепророк волхв Елима, который пытался отвлечь христиан от веры. Апостол Павел избличает его: «О исполненный всякого коварства и всякого злодейства сын диавола, враг всякой правды, перестанешь ли ты совращать с прямых путей господних?» (Деяния 13, 7–12). Марк Волохов как совратитель также не любит прямой дороги. В Евангелии от Иоанна Иисус предупреждает: «Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит в дом овчий, но прелезает инде, тот вор и разбойник, а входящий дверью есть пастырь овцам» (Иоанн, 10, 1–2). Потому манерой Марка проникать в дома через окно – не просто эксцентричность: Волохов, как отмечает Ю.В. Лебедев, не любит входить дверью ещё и по особой причине – как богоотступник и слуга лукавого.

Бесовские черты в натуре и поведении героя постоянно подчёркиваются И.А. Гончаровым. Так, Райский в ответ на нелестные высказывания о нём Марка уличает последнего: «... если много таких художников, как я, <...> то таких артистов, как вы, ещё больше, имя им: легион!» [2, с. 277], в ответ на что Волохов иронизирует: «...но прибавьте: легион, пущенный в стадо» [2, с. 277]. Как видим, это явная отсылка к евангельской притче об изгнании нечистых духов из гадаринского бесноватого, к которой, по видимому, и восходит название романа. В контексте всего произведения эта евангельская история, а значит и сравнение Волохова с «легионом, пущенным в стадо», даёт ключ к пониманию авторской позиции в отношении той «новой грядущей силы», частью которой считает себя Марк.

Уже неоднократно отмечалось, что роман И.А. Гончарова «Обрыв» наполнен библейскими реминисценциями. Библейский подтекст сюжета о грехопадении проявляется в сцене первой встречи Марка Волохова с Верой: «Он [Марк – Е.К.] закусил одно яблоко. – Не хотите ли? – говорил он, подвигаясь к ней [Вере. – Е.К.] по забору и предлагая ей другое» [2, с. 517].

Основу этой сцены можно отнести к библейскому сюжету о грехопадении Адама и Евы. Однако в оригинальном тексте именно женщина изображается как сторона, жаждущая познания, когда мужчина остается пассивным. В романе же всё представлено иначе: активным героем, мужчиной, который подталкивает к искушению, является Марк. Он хотел «накормить

Веру яблоками», при этом сам же отождествил ее с яблоком – библейским символом страсти и вожделения, говоря: «Вот если б это яблоко украсть!» [2, с. 520]. И хотя Вера опровергает это сравнение, говоря: «Я – не яблоко!» [2, с. 519], но, тем не менее, предстает в романе как подобие Евы, которая «взяла плодов его и ела» (Бытие, 3, 6).

Следует отметить, что Волохов сравнивается в романе ещё с одним евангельским персонажем – Вараввой. Причём эта ассоциация возникает в «Обрыве» постоянно. Варавва – разбойник, которого Понтий Пилат поставил вместе с Христом перед иудеями, предложив им, по обычаю, на выбор освободить одного из них. Ассоциация Волохова с Вараввой, по видимому, нужна Гончарову, чтобы ещё раз подчеркнуть вневременной, вечный смысл дилеммы, стоящей перед современной ему молодой Россией: Христос или Варавва? Поэтому и драматическое столкновение чувств в душе Веры, которая олицетворяет собой молодое поколение русских людей, поднимается до высот общенародного масштаба.

В процессе двадцатилетней работы над своим третьим романом Гончаров, размышляя над проблемой, занимавшей его в то время, несколько раз менял заглавие («Художник», «Художник Райский», «Вера») и остановился на названии «Обрыв». Обрыв – слово-символ, которое верно отражает не только драму, пережитую героиней романа Верой, но и настороженное отношение автора к ситуации в современной ему России.

### Список литературы

1. Тарковская Н. А. Диалог античных и христианских мотивов в романе И.А. Гончарова «Обрыв»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Тарковская. – Кострома, 2006. – 181 с.

2. Гончаров И. А. Обрыв. Роман в пяти частях / И. А. Гончаров // Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – СПб. : Наука, 2004. – Т. 7. – С. 5–772.

3. Зайкина О. Е. Библейский подтекст в романе И.А. Гончарова «Обрыв» / О. Е. Зайкина // Молодая наука. Секция: Филологические науки, литературоведение и журналистика. – Пятигорск, 2017. – Режим доступа: <http://pglu.ru/upload/iblock/6e3/17.pdf> (дата обращения: 25.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ПРОЛОГ»

*Т.М. Уздеева*

Имя Николая Гавриловича Чернышевского все чаще звучит в научных трудах. Обзор работ за последние годы выявляет больший интерес к роману «Что делать?», чем к роману «Пролог». Новая интерпретация текста, ставшая возможной сейчас, позволяет переосмыслить многие аспекты художественного произведения, но новое прочтение, опять находим применительно к «Что делать?», а не к «Прологу». Это работы И. Паперно, В. Сердюченко, М.И. Вайсмана, С.А. Рейсера, П. Николаева, А. Эткинды и других.

Особо следует отметить статью М. Елиферовой «Что делать с Чернышевским?» за 2007 год и статью В.Г. Ендальцевой «Литературный интертекст романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского» за 2013 год. Оба литературоведа в своих статьях касаются вопроса интертекстуальности романа «Что делать?». М. Елиферова отмечает, что Чернышевский в работе над «Что делать?» ориентировался не французскую модель романа с внутренне замкнутым, жестким сюжетом, с невозможностью открытого финала, с отчетливым делением характеров на «глубокие» и «мелкие», с первенством любовной линии над социальной и т.д. (так писали Стендаль, Золя, Ж. Санд, а в России романы Тургенева, «Обломов» Гончарова, «Идиот» Достоевского, «Анна Каренина» Толстого и др.); а на английскую модель со свободным развитием сюжета, с открытыми финалами, с вторжением повествователя в текст (так писали Филдинг, Стерн, Остин, Диккенс, Теккерей, Элиот и другие). Очертания творческих методов Филдинга, Кингсли, Джейн Остин, Эмили Бронте находит Елиферова в главном романе Чернышевского. Автор статьи резюмирует, что «Что делать?» следует «английскому роману почти до эпатазирующей степени».

Е.Г. Ендальцева, исследуя конкретно цитаты, реминисценции и аллюзии в романе «Что делать?», приходит к заключению о том, что «широкая палитра интеткстуальности» создает «художественное поле, выходящее за рамки печатного текста», усугубляет «нравственно-философское содержание романа» и дает почву для самой «различной интерпретации произведения» сегодняшним читателям.

Как известно, эстетический потенциал любого художественного произведения расширяется за счет использования в нем цитат. В количественном отношении ими изобилует роман «Что делать?». Это цитаты из И.И. Дмитриева, М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, И.В. Гете, А.В. Кольцова и др. В романе «Пролог» первая цитата, с которой сталкивается читатель – это строка из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт». В тексте находим: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон». Декламирует

эти стихи главный герой романа Алексей Иванович Волгин, беседуя с другим важным персонажем романа Павлом Михайловичем Нивельзиным. Буквально цитата разложена Волгиным: Аполлон – общество, поэт – всякий человек. Выслушав предысторию Нивельзина – светского богатого человека, проведшего первую половину жизни в утехах и наслаждениях, но уставшего от большого света, с честным образом мыслей – Волгин хочет сказать, что он со своей пробудившейся совестью – еще не воин, да и общество пока не востребовало этот тип. Ассоциации с Онегиным здесь однозначны вплоть до попыток Нивельзина облегчить участь крепостных крестьян, подобно своему литературному предшественнику. Поскольку роман «Пролог» о предреформенной поре – середине XIX века, то и Нивельзины в России пробуждаются и вскоре окажутся очень востребованными. Здесь отсылка к Пушкину очень уместна, так как удивительно точно соотносена с историческим моментом – 1857 год. Накал предреформенных страстей еще впереди.

Вторая стихотворная цитата встречается читателю во второй части «Дневника Левицкого за 1857 год». Строка взята из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью...»:

И тьмой и холодом объята  
Душа усталая моя...

Это цитата из Лермонтова соотносится с образом Левицкого в романе и произносится она им же. Лирический герой Лермонтова признавался читателю в преждевременной старости своей души. Не удивительно, что именно строки приходят на ум герою Чернышевского, который олицетворяет собой революционно-демократическое движение в России в предреформенную пору. В романе эти молодые люди с чистыми и честными сердцами, готовые умереть за народ, названы прогрессистами.

Мощная фигура Левицкого – неременного лидера – наделена умом, дальновидностью, способностью сопоставлять западноевропейское, римское, русское освободительное движение, осознавать причины, ход следствия, результаты общественных сдвигов. Именно это осознание и разрыв с товарищами рождает в Левицком разочарование. Он подавлен и обессилен подобно лермонтовскому герою. Отчетливо закодирован его рассказ о борцах за народное дело. Иносказательная история преподносит стереотипное поведение борцов и подлецов. Примечательно, что рассуждения Левицкого вневременные, отчетливо обобщенные («От Гракхов до Бабёфа одна и та же история... И после все она же ...Этот жалкий 1848 год...»). Левицкий, апеллируя к мировому опыту от древнеримских политических деятелей до французских утопических коммунистов, приходит к печальному выводу о том, что чистыми людьми в революциях пользуются, «дело остается не сделанным», а «власть забирают люди хуже прежних». Этот безрадостный опыт невыносим. Герой признается, что «видеть страдания, без надежды помочь – это слишком мучительно для человека с живым

чувством». В контексте романа, посвященного изображению общественной борьбы в России накануне крестьянской реформы 1861 года, образ Левицкого приобретал необыкновенную значимость. Современники легко угадывали в Левицком – Н.А. Добролюбова, в Волгине – Н.Г. Чернышевского, в Волгиной – Ольгу Сократовну Чернышевскую, в Рязанцеве – известного либерала тех лет К.Д. Кавелина, в Чаплине – М.Н. Муравьева – «вешателя». Автобиографизм романа не вызывал сомнений ни у кого.

В «Дневнике Левицкого за 1857 год» избран принцип помесячного членения событий, позволяющий рассказчику с достаточной степенью полноты передавать широкий спектр событий, встреч, собственных рефлексий. В главе «Июнь» находим цитату из баллады Ф. Шиллера «Граф Габсбургский» в переводе В.А. Жуковского.

По воздуху вихорь свободно шумит;  
Кто знает, откуда и как он летит?

Эта цитата внедрена в рассуждения Левицкого о будущем России. Вдохновленный вниманием Волгина (Чернышевского), Левицкий (Добролюбов) предается юношеским тщеславным мечтам и прогнозам о своем месте и назначении в истории страны. Слова авторитетного Волгина «Вижу, что вы единственный человек, который правильно судит о положении нашего общества» окрылили героя. В этой связи ему на ум приходит фраза из Шиллера, означающая силу природы, силу времени. Накануне реформы общественное движение в России могло принять самые неожиданные формы: была возможна революция, были возможны реформы. Стихия воледеленных перемен наэлектризовала общество. Левицкий – сторонник реформ: «Чем ровнее и спокойнее ход улучшений, тем лучше». Однако он же в романе ждет и уверен в неизбежности для России более серьезных времен; в подтексте читаем «революции», Левицкий убежден, что должен «приберечь себя к тому времени».

В романе «Пролог» Н.Г. Чернышевский из «собственно интертекстуальных элементов» чаще других использует аллюзии. Исторический революционный и эволюционный опыт европейских стран не раз указывается в тексте: французская революция 1848 года, революция в Германии 1830 года, события в Австрии 1848 года, события во Франции 1839 года, польское восстание 1830 года, Венгерская кампания, волнения в Галиции. Эта широкая панорама упоминаемых и хорошо известных главным героям романа событий сопровождает всю художественную ткань романа. Так в разговоре с дочерью Илатонцева Надиной Волгин делает замечание жене о событиях 1839 года во Франции. «Этого нельзя не помнить, голубочка, – говорит он – Это не мелочь какая-нибудь; это было важное дело, великая ошибка, страшный урок...» Речь идет о Парижском восстании 12 мая 1839 года, организованном «Обществом времен года», окончившееся неудачей. Далее Волгин упоминает февральскую революцию 1848 года во Франции.

Аллюзии, связанные с французскими событиями, самые частые в художественном тексте романа. Так, разговор Волгина и Нивельзина в третьей главе первой части романа полон иносказаний. Волгин спрашивает у Нивельзина: «Ну что, как вы нашли Париж? Поумнели тамошние республиканцы после уроков, которые получили в тысяча восемьсот сорок восьмом году и второго декабря?» [8, с. 127]. Речь идет о кровавом подавлении июньского восстания 1848 года, после которого 2 декабря 1851 года Луи Бонапарт объявил себя императором Франции Наполеоном III. Нивельзин – один из прогрессистов романа – лично встречался с немногими уцелевшими предводителями решительной демократической французской партии и потому представлял огромный интерес для Волгина.

Реальный и бесспорный прототип Волгина – Чернышевский – уделял большое внимание историческим событиям Западной Европы. Так, литературовед А.А. Арустамова пишет, что для Чернышевского «заокеанский мир – символ деятельной жизни, справедливого социального устройства», имея в виду, прежде всего, Америку и американский опыт. Этих аллюзий достаточно в «Что делать?», [1, с. 44] в котором Рахметов собирался посетить Америку, Лопухов-Бьюмонт возвращается из Америки. В «Прологе» больше апелляций к европейскому революционному опыту, хотя не оценить по достоинству знание Чернышевским американских реалий тоже нельзя.

Аллюзии по поводу исторических событий в романе «Пролог» обогащаются и прямыми отсылками к известным фактам литературы или к конкретным произведениям. В седьмой главе части первой романа повествователь назвал фантазии Волгина «буколическими соображениями». Герой занят мыслями о судьбах дворян, помещиков в предреформенную пору, они не вызывают у него явной ненависти, но и любви к ним тоже нет. Как известно, буколика – жанр идиллической поэзии, возникшей в Древней Греции, воспевавшей идеализированную жизнь пастухов и пастушек. В романе Чернышевского «буколическими соображениями» названы мысли Волгина о мирном разрешении противоречий между помещиками и крестьянами перед началом реформы. По этому поводу в науке о Чернышевском написано немало работ: В.Я. Кирпотин, Г.В. Плеханов, Ю.М. Стеклов, Б.И. Горев и другие. Ученые исходили из теории Чернышевского «о сложении сил» помещиков, дворян, революционных демократов, царя во имя освобождения русского крестьянства. По мысли Чернышевского, революция «является растратой общественных сил». Авторы книг о писателе ссылаются на «Письма без адреса», где он, будто бы делая ставку на новую пугачевщину, в тоже время обращался к Александру II и к власть имущим с предложением разрешить крестьянский вопрос в пользу крестьян. Приводя этот аргумент в качестве главного, ученые подчеркивают утопизм взглядов Чернышевского на классовую борьбу. В романе Волгин – носитель всех авторских взглядов по этому поводу.

Во второй части романа в главе «Май» находим прямую отсылку к комедии «О, время!», автором которой являлась Екатерина II. Левицкий пишет статью об этой комедии, и читатель без труда догадывается, что речь идет о статье Н.А. Добролюбова «Русская сатира екатерининского времени».

В уста Левицкого вложена еще одна отсылка к произведениям Жорж Санд. Левицкий записывает в дневник: «...ушедши, продолжал привлекшие меня после обеда идиллии Жоржа Санда и чуть не плакал от умиления тихую жизнью без желаний. Прежде я не мог отдавать справедливость этим прелестным пасторалям» [8, с. 328]. Имеются в виду повести французской писательницы из сельской жизни – «Чертова лужа» (1846 г.) и «Маленькая Фадетта» (1848 г.). Жорж Санд и Чарльз Диккенс были любимыми авторами Чернышевского в силу демократического характера их творчества и осознания общественных проблем, а также в силу постановки вопроса о женской эмансипации. Известно, что книги этих европейских классиков были у Чернышевского даже в Петропавловской крепости. По свидетельству С.А. Рейсер, русский писатель не раз перечитывал роман Жорж Санд «Жак». Чернышевский считал, что Жорж Санд «имела на развитие литературное и общественное более влияния, нежели какой бы то ни было другой поэт со времени Байрона» [6, с. 404].

Осмысление Чернышевским проблем современности и соотнесение их с эпохой 60-х годов не могло обойтись без отсылок к отечественному историческому опыту, без упоминания собственно русских реалий. Так, в романе часто упоминается город Лондон. В третьей главе первой части романа туда был отправлен Нивельзин по поручению Волгина. Эта поездка наводит на догадку госпожу Волгину. Она восклицает: «Совсем забыла, что в Лондоне живут наши!». Далее по тексту, размышляя о либеральной деятельности Савелова, в котором современники узнавали одного из главных вдохновителей реформы либерала 1861 г. Н.А. Милютин, повествователь констатирует, что «в те времена петербургские реформаторы добились, чтобы в Лондоне были милостивы к ним» [8, с. 203]. В «Дневнике Левицкого» читаем: «О! Прогрессисты! Неужели в Лондоне серьезно принимают их за прогрессистов?» [8, с. 273]. За всеми упоминаниями Лондона стоят сведения о деятельности Герцена и Огарева, живших там и издававших вольную русскую прессу.

Намек на герценовские журналы «Колокол» и «Полярная звезда» есть и в диалогах дам, вернувшихся из-за границы. Они констатируют, что в тамошних русских журналах есть новости за последние три года о русской жизни («у вас очень многое переменялось...» «у вас начинают заботиться о народе»). Известно, что в июне 1859 года Чернышевский ездил в Лондон объясняться с Герценом по поводу его статьи «Очень опасно!!!» в «Колоколе» в № 44. Дело в том, что Герцен и Огарев в период подготовки крестьянской реформы питали определенные иллюзии насчет политики царя Александра II. Возникли разногласия по поводу тактики и стратегии революционной борьбы. Поездка

Чернышевского привела к примирению, но окончательно разногласия искоренены не были. Надежды Герцена на правительство вскоре рухнули. Подробно об этом пишет Козьмин Б.К. в своей статье «Поездка Н.Г. Чернышевского в Лондон в 1859 году и его переговоры с А.И. Герценом» [4].

Вторым фактом для лондонских реалий в романе послужил арест писателя 7 июня 1862 года, поводом к которому послужило письмо Герцена и Огарева к Н.К. Серно-Соловьевичу, перехваченное на границе. В нём предлагалось издавать журнал «Современник» в Лондоне или Женеве, поскольку в июне 1862 г. в России было запрещено издание «Современника» и «Русского слова». Знаменательно также то, что роман «Пролог» был впервые опубликован в Лондоне в 1877 году, в России лишь в 1906 году.

Таким образом, литературные аллюзии, цитаты и реминисценции в романе «Пролог» создали широкий объемный исторический, политический контекст русской и западноевропейской жизни. Судьбоносные 60-е годы XIX века в русской истории показаны в романе во всем многообразии тенденций и течений. Революционно-демократическое крыло русского общества представлено Волгиным, Нивельзиным, Соколовским, Левицким. Либералы 60-х годов охарактеризованы Чернышевским как «болтуны, хвастуны, и дурачье», «боящееся революции».

Широкий интертекстуальный спектр романа способствует выражению авторской позиции, несет публицистически продуктивную потенцию, еще и еще раз обнаруживая необыкновенный масштаб личности творца романа – Николая Гавриловича Чернышевского.

### Список литературы

1. Арустамова А. А. Русско-американский диалог XIX века : автореферат дис. ... д-ра филол. наук / А. А. Арустамова. – Пермь, 2010.
2. Ендальцева Е. Г. Литературный интертекст романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» / Е. Г. Ендальцева // Уральский филологический вестник. – 2013. – № 5.
3. Елиферова М. Что делать с Чернышевским? / М. Елиферова // Вопросы литературы. – 2007. – № 6.
4. Козьмин Б. П. Литература и история / Б. П. Козьмин. – М., 1982.
5. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / И. Паперно. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 207 с.
6. Рейсер С. А. Некоторые проблемы изучения романа «Что делать?» / С. А. Рейсер. – Л. : Наука, 1975.
7. Стеклов Ю. М. Н.Г. Чернышевский. Его жизнь и деятельность (1828–1889) / Ю. М. Стеклов. – Л., 1928. – 620 с.
8. Чернышевский Н. Г. Пролог / Н. Г. Чернышевский. – М. : Правда, 1974.
9. Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. – 2001. – 496 с.

## РЕЧЕВАЯ МАСКА «ЛАКЕЙ» ПАВЛА СМЕРДЯКОВА

*А.А. Курдюкова*

В данной статье осуществляется попытка описать вербальное поведение Павла Смердякова с точки зрения коммуникативно-прагматической, то есть с позиции его участия в создании и изменении социального образа. Выбранный нами персонаж является слугой в доме предполагаемого отца. Социальный статус слуги во многом предопределяет его речевое поведение. Перед нами стоит задача выяснить, как он строит свое общение с окружающими, почему они называют его именно лакеем. Соответствует ли это именованию внутренним установкам личности Павла, или же это созданный им социальный образ, поддерживаемый хорошо отработанной речевой маской?

Само слово «лакейство» вызывает в нашем сознании отрицательные коннотации. А применительно к такому персонажу как Павел Смердяков и тем паче. Чтобы прояснить смысл этого слова обратимся к толковому словарю. В словаре Ефремовой «лакейство» имеет 2 значения. Первое, прямое: «деятельность лакея». Второе, переносное: «раболепство, угодничество, подхалимство». Хотя угодничество может быть вызвано и хорошими намерениями (вспомним святого Николая Угодника), раболепство и подхалимство всегда продиктованы корыстными мыслями и желаниями. Раболепие в словаре Кузнецова характеризуется как «льстивое угодничество, низкопоклонство» [3].

Исходя из словарных дефиниций можно описать сущность лакейства как нравственно-этическое качество личности, проявляющееся в потворстве прихотям и желаниям другого человека ради собственной выгоды. Здесь следует вспомнить, что наш персонаж ведет себя как лакей по отношению к разным героям и использует при этом разные средства. Как лакей он выступает по отношению к Федору Карамазову и его сыновьям. Ко всем он постепенно втирается в доверие. Рассмотрим подробнее поведение Павла Смердякова по отношению к Федору Карамазову.

Зная насколько старший Карамазов любит земные удовольствия, олицетворением коих являются деньги, он не зарится на оброненные барином средства, а возвращает их в целостности и сохранности, чем и зарабатывает наивысшее доверие. «Не украдет он, не сплетник, молчит, из дому сору не вынесет, кулебяки славно печет...» – перечисляет его достоинства Федор Павлович [1, с. 154]. Митю он обманывает, изображая страх физической расправы и слабость. «...Иван Федорович принял было в Смердякове какое-то особенное вдруг участие, нашел его даже очень оригинальным... Они говорили и о философских вопросах...» [1, с. 308]. С Иваном он был солидарен в вопросах чести и морали.

Социальная роль слуга, точнее личный повар барина, получает речеповеденческое воплощение трансформируясь в роль-маску «лакей». По сути Смердяков не является комнатным слугой, служителем, камердинером, денщиком, пажом и т.д., помимо прямых обязанностей бульонщика, он допускается к обеду барина для того, чтобы развлечь его беседой. В таком случае, он выполняет обязанности компаньона или же шута, так как его речь не воспринимается барином всерьез, выставляется на потеху сыновьям. Отметим, что социальная роль сама по себе содержит большой объем презентационного материала, из которого личность выбирает необходимое в конкретной ситуации общения, а также добавляет что-то. Ролевую позицию можно назвать сценой, на которой разыгрывается представление, а зрителям предлагается одна из исполнительских версий, т.е. вариант. Таким образом, вариант – социально-речевое образование, ориентированное на другое лицо в конкретной ситуации общения с целью оказания на него определенного влияния. Смердяков считает себя прекрасным поваром, достойным владеть своим собственным рестораном, об этом он говорит в непринужденной обстановке. Но ради достижения поставленных целей Смердяков использует роль-маску «лакей», можно доказать проанализировав его речевое и невербальное поведение до и после убийства.

Лингвист Е.Г. Луговская в одной из статей рассматривает фонетические свойства речи Павла, обусловленные его статусно-ролевой принадлежностью лакей. Исследователь анализирует разговорную речь, которая представляет собой диалоговые взаимодействия. Она отмечает, что эта речь, как правило, произносится без предварительного обдумывания, но в случае Павла это далеко не так. Чаще всего рассказчик при описании речи лакея прибегает к использованию глаголов с приставкой про-: прошамкал, прошептал, протянул, промямлил и др. [2]. Данная приставка дает дополнительное значение продолжительности речевого акта, а также тщательности речевого действия, что, на наш взгляд, говорит о продуманности реплик Смердякова. Об этом свидетельствует и наличие множества наречий с той же семантикой: рассудительно, спокойно, отдельно и др. в ремарках автора.

Как было отмечено выше, Павел выступает в социальном статусе слуги. Но он не единственный слуга в романе, есть еще и Григорий со своей женой, которые остались с хозяином после отмены крепостного права. Однако только Павел из слуг Карамазовых использует *словоерс*, то есть формант -с, который являлся аппелятивом *сударь*. Луговская Е.Г. опубликовала статистические данные употребления *словоерса*, из которых видно, что чаще Павел употребляет его в диалоге с Иваном, который происходит до убийства, когда Смердяков более всего хочет заручиться одобрением Ивана, тогда он и прибегает к созданию речевой маски лакей [2]. Далее отмечается спад использования форманта -с, и менее всего он задействован в речи лакея, когда он демонстрирует свое красноречие на обеде у Федора

Павловича, ведь он пытается доказать оригинальность и независимость своих суждений.

В диалогах с Иваном Смердяков намеренно демонстрирует свою слабость, имитируя жесты и мимику слабого пола (шаркает ножкой, подмигивает), так же как он претворяется вечно боящимся побоев Мити. То, что Смердяков притворяется слабым, женоподобным, легко доказать, вспомнив сцену с Марьей Кондратьевной. Начинается она с пения Павла «сладенькою фистулою» [1, с. 257]. Но Марья говорит с ним «ласкательно и как бы робко», и Смердяков отвечает «с настойчивым и твердым достоинством» [1, с. 257]. Показатель использования форманта -с ниже среднего. Далее он поучает собеседницу о том, что стихи вздор. Ремарок о мимике или жестах Павла нет, так как Алеша их не видит, но интонация лакея говорит о решительной уверенности в своих словах, это его жизненные установки, и он их не таит от собеседницы, не боится быть высмеянным. Ему ничего не нужно от барышни, и он не церемонится с ней, хотя ему и приятно ее внимание.

Увидев Алешу, Павел не выказывает знаков услужливости, подобострастия, он лишь отдает дань приличиям. Его жесты, мимика, интонации являются пренебрежительными: «медленно приподнялся», «тихо, отдельно и пренебрежительно ответил», «медленно и невозмутимо вскинул на него глазами» [1, с. 260–261]. Далее Смердяков задает неудобный для Алеша вопрос о том, как тот попал в сад и пристально смотрит на него. После того как автор акцентирует внимание на символе глаза можно заметить смену формы поведения, он надевает маску жертвы, которую «бесчеловечно стесняют» [1, с. 261] и угрожают поминутно убить. И здесь употребления *словоерса* ближе к максимальному. Алеша обещает заступиться за Павла, и тот выдает вероятное местонахождение Мити, тем самым проявляя услужливость. После этого спектакля Алеше и в голову не приходит подозревать лакея вплоть до известия о смерти отца. Таким образом, мы попытались показать, как Смердяков оказывает влияние не только на Ивана, но и Алешу. **Речевая маска жертва** наиболее удачна в беседе с младшим Карамазовым, так как он наиболее милосерден. В рассматриваемом нами фрагменте Смердяков применяет тактики самопохвалы (перед Марьей) и самоуничужения (с Алешей).

Аргументом в пользу продуманности высказываний Смердякова, а также использования и создания речевой маски, служат особое интонирование и синтагматическое членение фраз с помощью форманта -с. Павел акцентирует внимание слушателя на тех или иных аксиомах: «...греха не было-с, а коли был грешок, то самый обыкновенный весьма-с...» и т.д. в программном монологе об отступничестве от веры [1, с. 151]. Смердяков не использует словоерс, когда у него нет нужды притворяться: «А чего у вас глаза пожелтели,...», следовательно формант -с не просто показатель

лакейского дискурса, но и маркер его отношения к собеседнику и высказываемому [1, с. 710].

Интонация лакея размеренная: «с педантским спокойствием тянул», «ровно и степенно» и др. В ремарках автор акцентирует внимание на том, как Смердяков заполняет паузы: длинно помолчал, не удостоил ответить и т.д. что также подтверждает тщательность обдумывания реплик лакея и выработку стратегии поведения в беседах. Можно с уверенностью сказать, что лакей использует паузы как прием осуществления тактики определения ролей в разговоре и, шире, социально-ролевых отношений. Речь Смердякова вялая и невозмутимая, она противопоставлена эмоциональности речи Дмитрия, избыточной восклицаниями. Автор даёт понять, что поступки Дмитрия будут мотивированы состоянием фрустрации, в то время как лакей вполне хладнокровен.

О тембре голоса Павла мы узнаем через восприятие Алеши, вот как он охарактеризован: «Лакейский тенор и выверт песни лакейский». Так называет его младший Карамазов, еще не видя исполнителя, и его невозможно обвинить в предвзятости мнения. Объективная характеристика голоса Павла характеризует манеру говорения, что является проявлением линии поведения данного персонажа. Хотя в глубине души Смердяков себя считает первоклассным специалистом в области кулинарии и сыном барина, избранная роль-маска лакея становится для него второй натурой.

### Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. – М.: Вече: Дрофа, 2002.
2. Луговская Е. Г. Фоностилистический ресурс дискурса Смердякова (по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») / Е. Г. Луговская // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2008. – № 3. – С. 5–12. – (Серия: Лингвистика).
3. Толковый словарь Кузнецова. – Режим доступа: <http://enc-dic.com/kuzhescov/Lakestvo-7121.html> (дата обращения 6.02.2018 г.), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

## ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.Н. ВЕРТИНСКОГО

*П.М. Сероштанова*

Женские образы – неотъемлемая часть русской культуры. Они увековечены в литературе, живописи, музыке. Почти каждый писатель или поэт открывал миру свое виденье женщины, создавая галерею образов, которые остаются актуальными.

Ф.М. Достоевский вводит в литературу тип «инфернальных» женщин. Они сводят мужчин с ума своей непредсказуемостью и таинственностью. Их демоническая натура притягивает, как магнит.

Такова Настасья Филипповна из романа «Идиот». Ее ослепительная красота притягивает все новых и новых претендентов на сердце дамы. Она необычайно умна, хорошо воспитана, но Тоцкий кардинально изменил характер женщины: ожесточил ее, она стала бесстрашной, гордой, своенравной. Мужчины боялись вспышек ее гнева и перемен настроения: «...тут хотело перед ним и колело ядовитейшими сарказмами необыкновенное и неожиданное существо...» [2, с. 115].

Не все роковые женщины Ф.М. Достоевского молоды и красивы. «Инфернальность» скорее заключается в проявлении характера, образе жизни и поступках. Поэтому сюда можно отнести больную богатую барыню Антониду Васильевну Тарасевич из романа «Игрок». Эта женщина – воплощение бойкости духа. Нажив себе внушительное состояние, она отказывает генералу в деньгах. Ее «рысий взгляд» завораживает, а громкий, повелительно кричащий голос приводит в исступление. Это поведение самовластной, деспотичной особы, не привыкшей ни с чем считаться.

В творчестве А.Н. Вертинского появляется подобный женский тип, поэт называет таких героинь «*рафинированными*». Красивые, умные женщины могут обольстить любого мужчину. Они талантливы и обаятельны, одним словом – эталон.

...Вы так мило танцуете, в Вас есть шик.

А от Вас и не ждут поведения строгого... [1, с. 160]

Для поэта такие женщины фальшивые, малодушные, он относится к ним с неприязнью:

Только не надо играть в загадность

И делать из жизни «Le vin triste».

Это все чепуха, да и Ваша порядочность –

Это тоже кокетливый фиговый лист [1, с. 356].

Но А.Н. Вертинский не отрицает фантастичности натуры такой женщины:

Так естественно, просто и ласково

Вы, какую-то месть затая,

Мою душу опутали сказкою,  
Сумасшедшею сказкой Гойя... [1, с. 95]

Ф.М. Достоевский в своём творчестве обращает внимание на женщин низшего социального слоя. Вспомним, например, Сонечку Мармеладову из романа «Преступление и наказание». Не имея возможности зарабатывать деньги честным путем, Соня решает торговать собой. Героини стихотворений А.Н. Вертинского, подобно Сонечке, становятся продажными женщинами от безысходности своего положения. Но это единственное, что объединяет героинь поэта и писателя. Ф.М. Достоевский наделяет свою героиню высшей мерой духовности: она религиозна и зарабатывает деньги не для себя, а из «благих намерений». Героиням А.Н. Вертинского чуждо религиозное начало, что обусловлено настроениями того времени. Они не преследуют великой цели, а лишь пытаются заработать денег на существование.

А вот второстепенная героиня, «товарка» из Сонечкиного круга, не преследует никаких особых целей. «Она была молода и даже не отвратительна – одна из всей группы...» [3, с. 170]. Раскольников замечает, что в их обществе есть как зрелые женщины лет сорока, так и совсем молоденькие, «лет по семнадцати». Пьяная девушка, которую Раскольников встретил на бульваре, тоже оказалась очень молода и совсем недурна собой. Нелепо одетая, в изодранном платье, с маленькой косыночкой, прикрывающей шею. Раскольников хотел было спасти девушку от преследователя, но махнул рукой, уверяя себя в том, что все равно она попадет в «процент погибших». Позже в песне А.Н. Вертинского «Кокаинетка» (на сл. В. Агатова) появится чрезвычайно похожий образ.

В повести «Записки из подполья» мы встречаем Лизу. Она молода, родилась в мещанской семье и приехала в Петербург из Риги. Работала в «модном» магазине, который по вечерам становился борделем. «Подпольный человек», «укушенный самолюбием», всячески злорадствует, пророча ей ужасное будущее. Он мог спасти ее от такого образа жизни, но порыв быстро угас. Судьба девушки, скорее всего, сложилась так, как предсказал ей герой: «...лет через семь и дойдешь на Сенной до подвала... вот беда, коль у тебя, кроме того, объявится какая болезнь... Вот и помрешь» [4, с. 260].

А.Н. Вертинский изображает подобных героинь с состраданием, зачастую называя их ласково и нежно. Но при всем сочувствии, поэт не призывает героинь бороться и пытаться изменить свою жизнь, а лишь советует смириться со своей участью. Таков образ девушки в песне «Кокаинетка»:

Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка.  
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.  
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой  
И ступайте туда, где никто Вас не спросит, кто Вы.

Из стихотворения «Бар-девочка» мы узнаем еще одну печальную историю девушки, которой поэт пророчит скорую смерть:

Вы сожжете назло свои слабые легкие,  
Проиграете в «дайс» Вашу жизнь, дорогая [1, с. 281].

Поэт не всегда делает акцент на трагическом исходе судьбы таких девушек. В стихотворении «Данс-гёрл» А. Вертинский рассказывает историю девушки-гимназистки, довольно прилежной и нравственной. Жизнь привела ее в кабак, где она ведет распутный образ жизни. Поэт утверждает, что даже воспитанные, образованные девушки могут оказаться на социальном дне по воле случая.

Оба автора открывают миру темную сторону женской сущности. Изображают лживость, наигранность и фальшь. Но не обвиняют в «распутной», бессмысленной жизни «пропащих» героинь. Американская исследовательница Норма К. Нунан называет таких представительниц слабого пола эскепистками (они ищут легкий путь в жизни, будь то коммерция, выгодное замужество или проституция) [5, с. 67]. Более традиционно определение Ю.М. Лотмана – демонические женщины [6, с. 103]. Это наиболее многообразный и неоднородный тип, совмещающий как роковых красавиц, так и «продажных» дам. Такая типология более удачна по отношению к описанным нами образам.

В противопоставлении двух социальных слоев, двух типов женщин А.Н. Вертинский продолжает традицию Ф.М. Достоевского.

### Список литературы

1. Вертинский А. Н. Дорогой длиною... / А. Н. Вертинский. – М. : Правда, 1990. – 576 с.
2. Достоевский Ф. М. Идиот : роман в четырех частях / Ф. М. Достоевский. – Л. : Лениздат, 1987. – 639 с.
3. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: роман в шести частях с эпилогом / Ф. М. Достоевский. – М. : Художественная литература, 1983. – 527 с.
4. Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Игрок / Ф. М. Достоевский. – М. : Правда, 1986. – 480 с.
5. Кардапольцева В. Н. Женские лики России / В. Н. Кардапольцева. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2000. – 160 с.
6. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 1996. – 399 с.

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ФОРМ В ПРОИЗВЕДЕНИИ П.В. ЗАСОДИМСКОГО «В КРЫМУ»

*Н.В. Крюкова*

Исследование использования интертекстуальных форм на материале литературного произведения не теряет своей актуальности, ибо в процессе изучения анализируется индивидуальный стиль автора, констатируются факты, позволяющие глубже раскрыть замысел и определить функции используемых приёмов. Творчество П.В. Засодимского недостаточно исследовано в литературоведении. Отдельный интерес представляет его произведение «В Крыму», написанное в 1902 году. Известно, что П.В. Засодимский с 1900 до 1905 года проживал в Крыму, данное произведение можно с полным правом отнести к жанру «литературы путешествий».

В исследовании предпринята попытка проанализировать интертекстуальные приёмы (цитаты, аллюзии и реминисценции), которые используются автором, и определить их функции в тексте.

Произведение состоит из двух частей: первая, посвященная Ялте, носит название «Город смерти и веселья», что уже можно считать Ветхозаветной аллюзией: «Сердце мудрых – в доме плача, а сердце глупых – в доме веселья» [Екклесиаст 7: 4]. С первых строк автор мастерски демонстрирует двойственный характер крымского города-курорта и высказывает с помощью аллюзии собственное отношение к реалиям этого города.

Эпиграфом автор выбрал следующие строки:

Солнце, море, горы – прелесть!  
Посмотри: земной здесь рай...  
Почему же ты, пришелец,  
Рвешься в свой холодный край?.. [1, с. 5].

Возникает вопрос: кому принадлежат эти слова? Почему не указано авторство? К сожалению, эти вопросы остались без ответа. Однако цитата подтверждает изначальную идею, вводит в контекст произведения, заставляет читателя задуматься: всё ли так благополучно в этом благословенном полуденном крае?

Следующая фраза «По своему местоположению, по красоте природы, по богатству своей растительности, по своему дивному климату южный берег Крыма вообще и Ялта в частности, действительно, могут быть названы **жемчужиной империи Российской**» [1, с. 10]. Выделенное словосочетание является реминисценцией слов из Манифеста Екатерины II «...о принятии Крымского полуострова, острова Тамана и всяя Кубанской стороны под державу Российскую», в котором императрица называет присоединенный к России Крым «жемчужиной в короне Российской империи» [2].

Рассуждая о «сезоне» в Ялте, автор намеренно берет это слово в кавычки, подчеркивая, что использует его именно в контексте «курортный

сезон в Ялте», который имеет свои особенности. Приезжие в апреле и мае, и даже в июне и июле «сезона не делают». [1, с. 10–11]. Эту фразу можно назвать аллюзией, так как она отражает всем известный контекст – получение местными жителями (в данном случае ялтинцами) в большей или меньшей прибыли в зависимости от платёжеспособности приезжающих гостей. Такую же функцию в тексте выполняют употребленные и взятые в кавычки слова «вид», «сад» и «чистый воздух» [1, с. 14–15], «сезонные гости» [1, с. 21]. Автор весьма иронично описывает реалии Ялты в «сезон», соотносимые с данными понятиями.

Аллюзией известной поговорки – на безрыбье и рак рыба – является следующая фраза: «Ялтинцам, жаждущим наживы, мало интереса от этих туристов, и ялтинцы, начиная с чистильщиков сапог и до дачевладельцев, смотрят на них довольно равнодушно и в лучшем случае относятся к ним так, как **при безрыбьи относятся к раку**» [1, с. 13].

«С половины или, вернее, с конца августа начинается наплыв иной публики, «сезонной», и тут уж поднимается музыка совершенно из другой оперы, – даже не из оперы, а из шансонетки на мотив: **«Пифь – пафь, труляля!»** [1, с. 13] – цитирование слов из бессмысленной и популярной среди публики соответствующего круга шансонетки помогает охарактеризовать приезжих в так называемый «сезон» – люди состоятельные, платёжеспособные, но пустые и бездуховные.

Ялтинская Набережная – улица «роскоши, моды, лореток и бар» [1, с. 18] – это реминисценция фразы из стихотворения Н.А. Некрасова «Убогая и нарядная» «...В эту улицу роскоши, моды, офицеров, лореток и бар...». Функция её – прозрачный намек на уподобление завсегдаев ялтинской Набережной известной героине некрасовского стихотворения.

Автор, характеризуя «сезонную публику» Ялты, употребляет слова «...смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний» [1, с. 22]. Это цитата из поэмы Пушкина «Братья-разбойники», имеющая значение «разношерстная толпа».

Интересный прием используется для того, чтобы показать контраст между «сезонной публикой» и непреложной реальностью Ялты – приезжающими сюда как на курорт больными туберкулезом. Он вкладывает в уста наслаждающихся жизнью импровизированную цитату: «И к чему, зачем напоминания о том, что человек всю жизнь, словно с завязанными глазами, бродит по краю бездны? Сколько ни смотри в эту бездну, сколько ни вглядывайся в её тьму, там ничего не видно, ничего оттуда не слышно... Так не лучше ли же **“без тоски, без думы роковой”**, разом, неожиданно, нежданно, сорваться с кручи и полететь в эту бездну вечного мрака и безмолвия!..» [1, с. 32–33]. В ней автор использует реальную цитату из стихотворения А.Н. Майкова «Fortunata», которая подчеркивает предполагаемые мысли и устремления «сезонной публики» относиться к жизни легко. Функция этого нетривиального приёма – показать яркий контраст между

двумя категориями посетителей Ялты, контраст их мироощущения, абсурдность ситуации, заключающийся в том, что климат Ялты предназначен непосредственно для лечения таких больных, а они, как понятно из контекста, «мешают» «сезонной публике».

Продолжая тему сосуществования жизни и смерти как непреложного атрибута Ялты, стоит обратить внимание на следующие слова автора. Характеризуя вид с ялтинского кладбища, он утверждает: «...вид с ялтинского кладбища – прекрасный. Туристы считают долгом взбираться сюда, на гору, и любоваться видом... Вся Ялта как на ладони, и горы – эти красивые крымские горы!» А далее автор цитирует М.Ю. Лермонтова «Памяти Одоевского» (1838 г.) «...и море Черное шумит, не умолкая» [1, с. 45], подчеркивая, что при всей бренности человеческой жизни природа остаётся вечной.

Сарказм звучит и в следующей фразе, принадлежащей, по мнению автора, беззаботным ялтинцам: «...Да здравствует Ялта! Да здравствует веселье!...» [1, с. 49], и следующая фраза начинается с цитаты А.С. Пушкина из поэмы «Пир во время чумы»: **«Зажжем огни, нальем бокалы, / Утопим весело умы, / И, заварив пиры да балы»**, – продолжает автор «...забудем о чахоточных, умерших в Ялте, или увезенных из Ялты умирающими – иногда по настоянию врача» [1, с. 50]. Следует отметить, что данная цитата весьма четко выражает основную идею произведения, автор очередной раз указывает, что обстановка в Ялте – своеобразный «пир во время чумы».

В финале первой части произведения – осень в Ялте. Реминисценция известной басни И.А. Крылова в следующей фразе «там и сям у скамеек и под кустами валяются бумажные мешочки из-под винограда, как живое воспоминание о том времени, когда здесь для гуляющих **"под каждым кустом был готов и стол и дом"**» [1, с. 53] призвана донести до читателя представление о ялтинской «сезонной публике» как о беззаботной Стрекозе.

Дважды в тексте автор использует цитату из стихотворения С. Руданского, украинского поэта, умершего в Ялте в 1873 г.

На могилі не заплаче  
Ніхто в чужині.  
Хіба хмаронька заплаче  
Дощем по мені... [1, с. 48, с. 54].

Первый раз автор описывает памятник С. Руданскому на Поликуровском кладбище Ялты, на котором и запечатлены эти строки. Повторением цитаты заканчивается повествование о Ялте. Функция её – подчеркнуть своеобразный контраст между Ялтой праздной и празднующей, весёлой и фальшивой, и Ялтой страждущей, болеющей и умирающей.

Использование в тексте произведения П. Засодимского «В Крыму», относящегося к категории «литература путешествий», таких интертекстуальных форм как цитата, аллюзия и реминисценция способствует внесению дополнительных смыслов, позволяет читателю не только ощутить

своеобразие и неоднозначность антуража знаменитого курорта, но и задуматься о реалиях общественной жизни начала XX века.

### **Список литературы**

1. Засодимский П. В. В Крыму / П. В. Засодимский. – М. : Типография т-ва И.Д. Сытина, 1902. – 71 с.
2. Присоединение Крыма к России. Рескрипты, письма, реляции, донесения: в 4 т. / под ред. Н. Ф. Дубровина. – СПб. : Тип. Императорской Академии Наук, 1885. – Т. 1. – 872 с.

## ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗАХ В.Г. КОРОЛЕНКО

*Д.Б. Нургалиева*

Проблема исследования межлитературных связей является актуальной, так как интертекстуальность – одна из важных стратегий тексторождения и текстопостроения. «Каждый текст является интертекстом, так как другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях» [2, с. 88]. Взаимодействуя с другими текстами, художественное произведение приобретает смысловую целостность и новое «звучание».

В.Г. Короленко отмечал, что «литература, кроме простого отражения, разлагает старое, а на его обломках создает новое». У него взаимодействие текстов зачастую проявляется в обращении к фольклору. Это присутствие в тексте песен-импровизаций, традиций, обрядов, исторических преданий, героического эпоса, обрядовой поэзии. В сибирских рассказах встречается фольклор и традиции якутов.

Как отмечает А.Д. Маркова в статье «К.И. Платонова – исследователь якутского цикла В.Г. Короленко», благодаря таким рассказам, как «Сон Макара», «Ат Даван» и др. читатели впервые узнали о жизни и обычаях якутов [6, с. 96]. Якутские впечатления В.Г. Короленко не случайны и мимолетны, они – результат длительных наблюдений и взаимодействия с «носителями» этой культуры.

В рассказе «Сон Макара», как и в ряде других рассказов якутского цикла, мы обнаруживаем мифологизм представлений об окружающем мире. Именно здесь встречаются одушевленные образы природы. Видим в рассказе образ верховного божества Юрюнг Айыы Тайона, изображенного в образе старца. Сам же Макар, подобно богатырю Айыы, поднимается в Верхний мир. Сюжет рассказа «Сон Макара» напоминает малорусскую сказку «В судный день», где черт Хакун, подобно Тайону, дает возможность понять, что мельник творил несправедливость и зло. В свою очередь название сказки «В судный день» аллюзировано, в нем содержится намек на сказку Г.Х. Андерсена с таким же названием [1].

С использованием фольклорных мотивов связано и введение писателем в свои произведения элементов фантастики. В рассказе «Сон Макара» можно встретить проявление этого феномена: «Тогда случилось что-то странное, фантастическое – Макар, который никогда в жизни не произносил более десяти слов к ряду, вдруг ощутил в себе дар слова...» [4, с. 112].

В рассказе «Лес шумит» мотивы народных украинских легенд тесно сплелись с воспоминаниями детства самого писателя. Его, тогда еще мальчишку, заморозил шум лесных вершин: «Я... слушал то тихий свист, то звон, то смутный говор и вздохи леса, сливавшиеся в протяжную, глубокую, нескончаемую и осмысленную гармонию, в которой улавливалось

одновременно и гул, и отдельные голоса живых гигантов, и колыхания, и тихие поскрипывания красных стволов... Все это как бы проникало в меня захватывающей могучей волной» [3, с. 17]. В рассказе «Лес шумит» он попытался передать «голос» леса: «В этом лесу всегда стоял шум – ровный, протяжный, как отголосок дальнего звона, спокойный и смутный, как тихая песня без слов, как неясное воспоминание о прошедшем...» [4, с. 124].

В.Г. Короленко часто обращает внимание на ритмическую организацию текста. Рассказ «Лес шумит» содержит сходства со сказовой традицией. Автор наделяет своих героев просторечной лексикой, использует многочисленные параллельные синтаксические конструкции, придающие плавность тексту, размеренную сказовую интонацию, создает явление инверсии и дислокации членов сигмы. В полесскую легенду включена украинская песня, в которой встречаются лексические повторы и повторы отдельных строк («Ой, пане, ой Иване; ворон побивает, знает...»).

Ой, пане, ой Иване!..

Умный пан много знает

Знает, что ястреб в небе летает, ворон побивает

Ой, пане, ой Иване!..

А того ж пан не знает,

Как на свете бывает, –

Что у гнезда и ворона ястреба побивает...

Плачет пани, плачет,

А над паном, над Иваном черный ворон кричит [4, с. 128].

Рассматривая рассказ «Соколинец», приходим к выводу, что и в нем присутствует фольклорная традиция. Применяется грамматико-синтаксический параллелизм: «на небе висели тучи, а на сердце у всех такая же темная, такая же мрачная нависла тоска». Здесь тематический параллелизм (висели тучи – нависла тоска) опоясывает параллелизмы лексические и интонационные («такая же темная, такая же мрачная»). В «Соколинце» к фольклорной традиции относятся и обилие рифм: «...часы безмолвною чередой пробегали над моею головой», и наличие поговорок: «на небе темнее – на сердце веселее» [4, с. 203].

Н.М. Любимов в статье «Молодая теплынь» отмечает, что «песенное звучание речи Соколинца достигается взаимодействием элементов народно-поэтической речи: значительного восклицания («Ох, и»), часто употребляемой подчеркивающей частицей («то»), синтаксических параллелизмов, сочинительного союза «ни» при характерном для просторечия опущении его вначале: «нет тебе (ни) родного угла, ни приюту» и рифмованной концовки» [5, с. 142].

Кроме того, синтаксическая симметрия в рассказах Короленко создает напевность народно-поэтической речи: «Ох, и люта же тоска на бродягу живет! Ночка-то темная, тайга-то глухая... дождем тебя моет, ветром тебя

сушит и на всем-то, на всем белом свете нет тебе родного угла, ни приюту <...> А начальства-то много, да начальство-то строго...» [4, с. 207].

В произведениях Короленко отмечаем частое использование такого фольклорного приема, как олицетворение. Рассказ «Река играет» построен на этом, начиная с названия. У Короленко «река торопилась», «резвые струи бежали, толкались», «резвое течение, будто шутя и насмехаясь над нашим паромом...». Также в этом рассказе большое количество прилагательных-определений, составляющие устойчивые сочетания слов, которые, в свою очередь, сродни фольклорным образам: «...между тем как по синему небу ясная луна тихо плыла и над часовней...» [4, с. 153].

Нужно отметить и тот факт, что в рассказе «Река играет» присутствуют цитаты – заключительные строки стихотворения А.К. Толстого «По гребле неровной и тряской»:

Все это уж было когда-то,  
Но только не помню, когда! [8].

Встречаем реминисценцию «...на Святом озере, у невидимого града Китежа» («Предыдущие сутки я провел **на Святом озере, у невидимого града Китежа**, толкаясь между народом, слушая гнусавое пение нищих слепцов, останавливаясь у импровизованных алтарей под развесистыми деревьями...»). Претекстом является древнерусская легенда о граде Китеже. Согласно этой легенде, город Китеж во время нашествия хана Батыея стал невидимым, погрузившись в воды озера Светлояра [7, с. 120].

Таким образом, фольклоризм – одна из особенностей творчества В.Г. Короленко. Используя и трансформируя фольклорные элементы, писатель создает уникальный текст. Интертекстуальность проявляется в апелляции к жанрам народного словесного творчества: легендам, сказаниям, песням, поговоркам. Интертекстуальные компоненты, присутствующие в короленковских произведениях, становятся важной формой выражения авторской позиции.

### Список литературы

1. Андерсен Г. Х. В судный день / Г. Х. Андерсен // Сайт писателя. – Режим доступа: <http://andersen.com.ua/> (дата обращения 14.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989. – 605 с.
3. Короленко В. Г. Собрание сочинений : в 6т. / В. Г. Короленко. – М., 1971. – Т. 1.
4. Короленко В. Г. Избранные произведения / В. Г. Короленко // Сборник. – М. : Правда, 1988. – 305 с.
5. Любимов Н. М. Молодая теплынь / Н. М. Любимов. – М. : Худож. литература, 1983. – 192 с.

6. Маркова А. Д. К.И. Платонова – исследователь якутского цикла В.Г. Короленко / А. Д. Маркова // Творчество Флора Васильева и вопросы языка, литературы, образования в глобализирующемся мире : материалы IV Международной научно-практической конференции «Флоровские чтения», посвящённой 80-летию удмуртского поэта Флора Ивановича Васильева. – Глазов, 2014. – С. 95–100.

7. Морохин В. Н. Легенда о граде Китеже / В. Н. Морохин // Нижегородские предания и легенды. – Горький, 1971. – С. 120–121.

8. Толстой А. К. По гребле неровной и тряской / А. К. Толстой // Сайт Русская поэзия. – Режим доступа: <https://rurоem.ru/tolstoj/po-greble-nerovnoj.aspx> (дата обращения 16.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

9. Семьян Т. Ф. Фольклорные элементы как составляющие ритма художественной прозы В.Г. Короленко / Т. Ф. Семьян // Динамика фольклорной традиции на современном Урале : сборник материалов межвузовской научной конференции. – Челябинск, 2000. – С. 129–134.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СЦЕНИЧЕСКОМ ВАРИАНТЕ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»

*И.В. Колесова*

В Астраханском драматическом театре поставлена драма А.П. Чехова «Три сестры». Драмтеатр не впервые обращается к творчеству выдающегося русского писателя и драматурга. Режиссёры и актёры всегда с большой любовью раскрывали глубину его реалистических пьес. Одним из последних таких спектаклей была постановка его водевилей «Предложение» и «Медведь», объединённых под названием «Огонь страстей желанных». Режиссёром-постановщиком был настоящий любитель творчества А.П. Чехова заслуженный деятель искусств С.В. Таюшев.

Невольно вспоминается начало его спектакля: сельский барский дом, раннее утро, не спеша появляется хозяин усадьбы в исполнении народного артиста России Ю. Черницкого. У него прекрасное настроение и для полноты ощущения своего внутреннего блаженства он наливает заветную рюмочку, выпивает её, берёт из вазы яблоко и, с удовольствием вдохнув его аромат (закусив таким образом), кладёт его опять в вазу. Затем, взяв гитару, начинает петь любимый романс. От этой сцены веяло теплом чего-то очень знакомого, и невольно вспоминался А.С. Пушкин: здесь русский дух, здесь Русью пахнет... Не случайно поэтому, когда драмтеатр с этим спектаклем гастролировал в Париже, парижане благодарили астраханцев за то, что они привезли «живой» театр. «Мы устали, – говорили они, – от "мёртвого" театра, от театра, лишённого правды жизни. У вас мы услышали живые голоса, увидели живые лица, естественное поведение персонажей на сцене. Мы восхищены актёрским ансамблем. Ваш спектакль хочется смотреть ещё и ещё». Действительно, режиссёр С.В. Таюшев стремился вместе с актёрами воспроизвести реальную жизнь той эпохи, о которой идёт речь в пьесе, психологию чеховских героев.

Иначе подошёл к постановке драмы «Три сестры» режиссёр А. Матвеев. Увлечённый современными постмодернистскими идеями, он использовал их в своём спектакле. С его точки зрения, А.П. Чехов – явно устаревший драматург, а потому нуждается в осовременивании. По этой причине А. Матвеев вместо реалистически представленной А.П. Чеховым жизни русской интеллигенции конца XIX – начала XX века создал иллюзию некой новой реальности – псевдореальности. Очевидно, режиссёру близки мысли Р. Барта о том, что «классический текст отдаёт дань лицедейству, поскольку мнит себя определённым и цельным, не имея к тому оснований»; жизнь в таком тексте, по мнению Р. Барта, «превращается в тошнотворное месиво расхожих мнений и удушливый покров, созданный из прописных истин» [цит. по: 1, с. 247]. Художник же, в данном случае режиссёр, должен быть творцом и создавать новую реальность. Такую но-

вую реальность, т.е. псевдореальность, и показал в спектакле А. Матвеев. Псевдореальность, в которой действуют условные фигуры персонажей. Условность жизни, переданной А. Матвеевым, подчёркивается разными приёмами театрального искусства: мизансценами, костюмами, отсутствием драматического накала конфликтов, страстей, яркой событийности. Спектакль лишён драматического напряжения развития действия. Жизнь сестёр Прозоровых по-модернистски однообразна и безнадежна.

С целью осовременить драму А.П. Чехова режиссёр использовал интертекстуальность, введя в спектакль песни группы «БИ-2», которые, по его мнению, «созвучны с текстами и настроениями персонажей», как он пишет в театральной программке, а потому помогут сделать спектакль более понятным зрителям. Актёры, исполнители ролей, перед началом действия, а затем перед началом отдельных картин и в самом конце спектакля поют песни группы «БИ-2» и, подражая хору Турецкого, в ритме песен маршируют, перестраиваются, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону. Эти песни в сущности определяют общий смысл и настроения спектакля, они придают ему унылый тон и являются своего рода эпитафией ко всему спектаклю:

До утра,  
До утра, а потом,  
Для самих себя мы с тобой умрём.

До утра, в темноте  
Слышу слова твои, но не те...  
До утра, а потом  
Для самих себя выхода не найдём...

До утра как-нибудь всё равно,  
За окном темноты полотно...

А до тебя как до луны,  
Куда ни глянь  
Сплошное бездорожье...

И т.д.

Словом, с точки зрения А. Матвеева, «Три сестры» – спектакль о душевном мраке, о безнадежности человеческого существования, об унылом каждодневном прозябании, о постоянном ощущении присутствия смерти. В спектакле ничего не происходит, даже о пожаре говорится как бы между прочим, как о событии малоинтересном. Невольно вспоминается сцена пожара в спектакле «Три сестры» А. Эфроса, который он поставил в самом конце 1960-х годов в Театре на Малой Бронной. Эта сцена была истинно трагической. Гремел набат, слышались отчаянные крики горожан, полыхало зарево пожара, освещая зловещим светом комнату в доме сестёр. В самом доме происходила страшная суэта: кого-то старались успокоить, кого-то хотя бы временно приютить. Вся сцена была своего рода символом гибели привычно-

го доброго старого мира, своего рода – конец света. Все герои драмы стремились найти возможность спасти этот гибнущий, такой родной старый мир. В спектакле драмтеатра ничего особенного не происходит, а потому и не волнует, лишь старшая сестра Ольга несколько взволнованно жертвует какое-то своё барахло погорельцам. А в песнях «БИ-2» звучит мысль о том, что нет причин для волнения, т.к. ничего нового в этой жизни не случается.

Условны в спектакле и костюмы. Ольга – учитель гимназии, ставшая затем её начальницей, одета не в строгий костюм, как было положено по её социальному статусу, а в то, что можно приобрести на Больших Исадах, рынке нашего города. Другая сестра – Маша – рассказывает по дому в платье с декольте во всю спину. А младшая сестра – Ирина – одета в стилизованную белоснежную балетную пачку. Надо полагать, что она тайно мечтает стать балериной и танцевать Одетту, потому и рвётся в Москву. Она так влюблена в эту пачку, что, появившись в ней впервые в день своих именин 5 мая, в самом начале спектакля, она появляется в ней вновь почти через год на масленицу. Невероятно, но и через четыре года, работая на телеграфе, Ирина возвращается с работы всё в той же пачке, прикрытой сверху серенькой кофточкой.

Спектакль лишён признаков реального быта русской интеллигенции конца XIX – начала XX века. Режиссёра не интересуют вопросы этики того времени, а потому социальный статус сестёр Прозоровых в его спектакле очень низок. Дочери бригадного генерала, получившие прекрасное воспитание и образование, как о том говорится в самом начале пьесы, после смерти отца, судя по всему, обо всём этом забыли, а потому Ирина может посидеть на столе, а Маша не только посидеть, но и улечься на нём, чтобы поспать. Надо полагать, что в родном доме нет ни кушетки, ни дивана... Молодые офицеры, друзья сестёр, о которых Маша говорит как о самых порядочных, самых благородных и воспитанных людях, тоже могут полежать на этом столе, причем почему-то в позе покойника, очевидно, репетируя своё будущее. Они спокойно рассказывают по этому столу, но могут и чай за ним попить. А когда покидают гостеприимный дом, то выходят не через парадную дверь, через которую входили, а всё по тому же столу, взбираясь с него на какие-то странные огромные белые ступени, которые ведут то ли на чердак, то ли прямо на небо.

Словом, насытив спектакль постмодернистскими приёмами, представив в ложном свете чеховский быт, исказив драму А.П. Чехова псевдо-реальностью, режиссёр А. Матвеев внёс в спектакль столько неправды, что возникает вопрос, зачем А. Матвеев обратился к А.П. Чехову, которого не понимает, не любит, сомневается в достоинствах его драматургии.

### **Список литературы**

1. Хализева В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализева. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИНТЕРМЕДИЙНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ М. КУЗМИНА «ЛЮБОВЬ ЭТОГО ЛЕТА»

*Ю.Л. Дмитриева*

В современной филологии актуальными остаются междисциплинарные исследования, направленные на изучение культурно-исторической информации эпохи, а также «культурно-исторического опыта создателя текста» [6, с. 135]. В поэтическом цикле М. Кузмина «Любовь этого лета» находим следующие связи: «литература – литература» и «литература – музыка».

Отметим, что первый тип связи квалифицируем как интертекстуальность, т.е. конструкцию «текст в тексте». Она создаётся «с помощью разного рода цитатных включений, соотносимых с авторскими или неавторскими прецедентными текстами» [5, с. 56]. Одним из маркеров интертекстуальности, которую Н.В. Петрова определяет как интерсубъективную, является включение в текст произведения имён героев и авторов претекстов или названий данных текстов. Так, в фрагменте художественного произведения «*Как милый вздор комедии звенящей / Иль Мариво капризное перо...*» [3] связь текста М. Кузмина с претекстами французского писателя XVIII века эксплицирована как антропонимом *Мариво* [2], так и лексемой *перо*. За ней закреплено значение «символ искусства писателя, писательского труда» [1, с. 825]. В другом примере «*Твой нос Пьеро и губ разрез пьянящий / Мне кружит ум, как "Свадьба Фигаро"*» [3] интертекстуальные связи объективированы названием претекста – «*Свадьба Фигаро*». В этой комедии «изображён конфликт между третьим сословием и дворянством» [4, с. 133]. Антропоним *Пьеро* интерпретируем как атрибутивное указание на автора претекста – французского драматурга Пьера Огюстена Бомарше.

Таким образом, включение в текст оригинального авторского произведения имён главных героев и авторов претекстов, а также названий предшествующих текстов создаёт взаимодействие, составляя единое культурно-историческое информационное поле. Кроме того, в проанализированных примерах связь выстраивается в рамках одного семиотического ряда, или кода (в терминах Н.В. Тишуниной).

Если же связь устанавливается между разными семиотическими рядами, то она квалифицируется исследователями как интермедийность. «Это наличие в художественно тексте таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [8]. Элементы невербального претекста могут вербализоваться в тексте художественного произведения, отсылая читателя к определённом виду искусства. «Эти элементы можно уподобить цитатам, поддающимся идентификации» [7, с. 8], т.е. они рассматриваются как текст, или любая совокупность знаков, передающая связную информацию (см. работы Р. Барт, Ю. Кристевой

Н.В. Петровой, Н.В. Тишуниной и др.). Кроме того, такие элементы вербализуются лексическими единицами, указывающими на доминирующую модальность восприятия или значимый признак, позволяющий идентифицировать вид искусства.

В примере «*Горели свечи, тёплый дождь, чуть слышен, / Стекал с деревьев, наводя дремоту, / Пезарский лебедь, сладостен и пышен, / Венчал малейшую весельем ноту*» [3] реализуется связь литература – музыка. Лексема *нота* квалифицируется как указание на музыкальное произведение. За данным звуко-буквенным комплексом закреплено несколько значений с семой «принадлежность к музыке». Во-первых, под словом *нота* понимают «условный графический знак какого-либо музыкального звука» [1, с. 658]. Во-вторых, данная лексема функционирует в значении «самый звук в музыке или пении» [1, с. 658]. В-третьих, анализируемая словоформа выражает представления о «тексте музыкального произведения в записи условными графическими знаками» [1, с. 658]. Итак, в рассматриваемом примере вербальный знак *нота* эксплицирует представления о тексте музыкального произведения и его звуковом воплощении, или исполнении. Анализируемая лексема также указывает на несколько доминирующих модальностей восприятия: визуальную (нотная запись) и аудиальную (восприятие произведений на слух). Сочетание *Пезарский лебедь* квалифицируется как отсылка к автору произведений – «итальянскому композитору Дж.А. Россини, родившемуся в городе Пезаро» [2].

В других примерах «*Ах, звуков Моцарта светлы лобзанья*» [3] и «*Берега бегут игриво, / Будто Моцарта мотивы*» [3] интермедийность объективирована антропонимом *Моцарт*. В данных текстах вербализовано представление о работах представителя венской классической школы, «австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта» [4, с. 763]. Лексема *звуки* в данном контексте репрезентирует совокупность «структурных элементов, обладающих определённой высотой, громкостью, длительностью, тембром» [1, с. 360], а вербальный знак *мотив* – «простейшую ритмическую единицу мелодии, состоящую обычно из двух-трёх звуков, объединённых одним логическим акцентом» [1, с. 559].

В анализируемом поэтическом цикле М. Кузмина взаимодействуют разные семиотические ряды, что позволяет говорить об интермедийности, т.е. связи «литература – музыка» или «взаимодействии искусств» [8].

Однако в поэтических текстах цикла «Любовь этого лета» интертекстуальные и интермедийные связи взаимодействуют, образуя «пространство, вбирающее в себя весь культурно-исторический опыт создателя текста» [6, с. 135]. Так, в примере «*Пели "Фауста", играли, / Будто ночи мы не знали*» [3] имя собственное «*Фауст*» является указанием одновременно на «главного героя и одноимённое произведение И.В. Гете, оперу Ш. Гуно» [2]. Таким образом, как указание на поэтоним и претекст данный вербальный знак объективирует интертекстуальные связи между

текстами разных эпох. Как название оперы лексема «*Фауст*» репрезентирует интермедийные связи литературного и музыкального текстов. Данный вид связи эксплицируют также слова *петь* и *играть*. Ср.: «Петь – исполнять оперную партию» [1, с. 829]; «Играть – исполнять что-либо на музыкальном инструменте» [1, с. 373]. Отметим, что в примечаниях к сборнику «Сети», в который вошёл анализируемый поэтический цикл, дано пояснение рассматриваемого примера из дневников М. Кузмина. Ср.: «Вставали, умывались, я старательно накрывал стол, было почему-то выметено, зятя уже не было. И здороваясь поцелуем, и сидя за чаем, будто с каким-то родственником, племянником, гостем, милым, услужливым, скромным, угощать, занимать после любовной ночи – было прелестно. У меня именно страсть, чтобы любимый человек существовал и был не только для моментов любви. <...> Потом *поиграл Faust и Шуберта* (выделено нами – Ю.Д.) и поехали» [3] (25 июня 1906).

В другом фрагменте стихотворного текста «*И пели нам ту арию Розины: / "Io sono docile, io sono rispettosa"*» [3] репрезентированы как интертекстуальность (цитата на языке-источнике претекста), так и интермедийность. Её элементы «встроены» в текст произведения М. Кузмина при помощи поэтонима *Розина* и лексем *петь*, *ария*. Согласно данным словаря личных имён «Собственное имя в русской поэзии XX века» *Розина* – «персонаж оперы Дж.А. Россини "Севильский цирюльник"» [2], т.е. данный поэтоним можем квалифицировать как указание на один из жанров музыкального искусства, главной особенностью которого является взаимодействие вербального и невербального семиотических кодов. Этот тезис подтверждается использованием автором анализируемого текста лексемы *ария*, эксплицирующей представление о «вокальной или музыкальной партии для одного голоса или инструмента как законченный эпизод» [1, с. 46]. Связь литературного текста с музыкой объективирует и глагол *петь*, т.е. «издавать голосом музыкальные звуки, исполнять голосом музыкальное произведение» [1, с. 828].

Итак, в поэтическом цикле М. Кузмина «Любовь этого лета» репрезентированы интертекстуальные и интермедийные связи, которые раскрывают не только богатство культурно-исторического опыта создателя текстов, но и дают основание говорить о вхождении произведений русского классика в пространство западноевропейских литературы и музыки. Однако проанализированные стихотворения не позволяют полно и всесторонне раскрыть интертекстуальные и интермедийные связи, объективированные в художественных текстах М. Кузмина. Это составляет перспективу наших дальнейших исследований, для которых наследие поэта даёт богатейший материал.

### Список литературы

1. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.

2. Григорьев В. П. Собственное имя в русской поэзии XX века: словарь личных имён / В. П. Григорьев. – М., 2005. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~humlang/slovar.si.2003/index.html> (дата обращения: 29.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. Кузмин М. А. Стихотворения: в 12 кн. / М. А. Кузмин. – СПб. : Академический Проект, 2000. – Кн. 1: Сети. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/kuzmin\\_m\\_a/kuzmin1\\_1.shtml](http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/kuzmin1_1.shtml) (дата обращения: 29.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
4. Новый энциклопедический словарь. – М. : Большая Российская энциклопедия: РИПОЛ классик, 2007. – 1456 с.
5. Петрова Н. В. Интерсубъектная интертекстуальность / Н. В. Петрова // Вестник ИГЛУ. – 2018. – № 1. – С. 56–65.
6. Петрова Н. В. Различные подходы к интертекстуальности / Н. В. Петрова, О. К. Кулакова // Вестник ИГЛУ. – 2011. – № 2 (14). – С. 131–136.
7. Суханова И. А. Особенности интермедиальных связей в стихотворных текстах М. Кузмина / И. А. Суханова // Верхневолжский филологический вестник. – 2016. – № 1. – С. 8–14.
8. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Серия «Simposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – СПб., 2011. – Вып. 12. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 29.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

## АНТИЧНЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ И ФОРМЫ В ЛИРИКЕ М. ВОЛОШИНА

*Н.Г. Арефьева*

С 1907 г. у М.А. Волошина начинается новый этап творчества: в лирике киммерийского поэта начинают звучать оригинальные стихи, созданные в античных формах и размерах.

Стихотворение «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...», вошедшее в цикл-шедевр волошинской лирики «Киммерийские сумерки», стало первым произведением, сочиненным античным размером, редким даже для древней поэзии – галлиямбом. Основная схема галлиямба, варьируемая различным способом, выглядит так:

UU-'U-U--//UU-'UUUUU'

В строке по 16 слогов, в середине строки после восьмого слога ставится цезура, число неударных (в античной поэзии – кратких) значительно превышает количество ударных (долгих) слогов. М. Волошину вполне удался этот опыт:

Я иду дорогой скорбной // в мой безрадостный Коктебель...  
По нагорьям терн узорный // и кустарники в серебре.  
По долинам тонким дымом // розовеет внизу миндаль,  
И лежит земля страстная // в черных ризах и орарях [3, с. 85].

Схема его стихотворения практически совпадает с метром галлиямба:

UU-U-U-U//UU-UUUU-

Галлиямбом был создан «Аттис» Катулла, за мифологическими событиями угадывалась душевная драма римского поэта. Стихотворение Волошина тоже создавалось в один из самых драматических моментов его личной жизни: античный размер позволил киммерийскому лирику запечатлеть свою душевную скорбь и опозитизировать землю, которая стала его духовной родиной.

В следующем стихотворении этого же цикла поэт пробует свои силы в другой античной метрике. В поэтическом произведении «Темны лики весны...» (1907) художник использует так называемый «большой» архилохов стих, который в классическом варианте должен состоять из сочетания четырех дактилей и трех хореев.

У русского поэта поэтические строчки также состоят из сочетаний хореических и дактилических стоп, только эти сочетания более вольные, чем античные: в отличие от стихотворений древнегреческого лирика, у Волошина три строки состоят из шести стоп, а заключительная в четверостишии – из трех:

Темны лики весны. Замутились влагой долины,  
Выткали синюю даль прутья сухих тополей.  
Тонкий снежный хрусталь опрозрачил дальние горы.

Влажно тучнеют поля [3, с. 85].

Архилох (VII в. до н.э.) был первым лириком архаического периода литературы Древней Греции, так как непосредственно отражал в стихах свои переживания и мироощущение, свою этику, отличную от традиционной, а также философскую картину жизни и судьбы. Человеческий мир и человеческие отношения открывались Архилохом совершенно с неожиданной, с точки зрения его современников, парадоксальной стороны. Эти черты сближают двух поэтов разных эпох и культур. Стихи древнегреческого поэта отличались краткостью изложения мысли и точностью словоупотребления, поэтому не случайно в своем пейзажном стихотворении «Темны лики весны...» русский философ решил выявить весенний лик «трагической земли Киммерии» через поэтику Архилоха.

В 1908 г. поэт продолжает ритмико-метрические эксперименты, связанные с античной поэтикой. Теперь его привлекает строфа, вероятно, изобретенная легендарной Сапфо (VII–VI в. до н.э.). Ее поэзия не столь универсальна, как, скажем, у Архилоха и других поэтов архаического периода. Основные темы поэзии «десятой музы» – природа и любовь, но никто другой не мог, как она, найти столько художественных средств для выражения глубоких человеческих чувств и переживаний.

Поэтому вполне понятен интерес М. Волошина к поэзии Сапфо. Впервые поэт применяет сапфическую строфу в стихотворении «Вещий крик осеннего ветра в поле...» (1907), созданном почти одновременно с циклом «Киммерийские сумерки». Как когда-то древнегреческая поэтесса Сапфо, М. Волошин через природные явления передает внутреннее состояние своей лирической героини Деметры:

Плачьте, плачьте, плачьте, безумцы-ветры,  
Над горой, над полем глухим, над пашней...  
Слышу в голых прутьях, в траве вчерашней,  
Вопли Деметры [3, с. 94].

Схема сапфической строфы следующая:

-U-Ū-UU-U-Ū  
-U-Ū-UU-U-Ū  
-U-Ū-UU-U-Ū  
-Ū-U

У Волошина строфа с некоторыми отклонениями (например, во втором стихе) практически та же:

-U-U-UU-U-U  
UU-U-UU-U-U  
-U-U-UU-U-U  
-UU-U

Как и у Сапфо, четверостишие поэтического произведения русского лирика состоит из трёх одиннадцатисложных стихов и одного пятисложного (заключительного) – «адония». Однако в стихотворении М. Волошина

есть и более существенное отклонение от античной поэзии – это приспособление сапфической строфы к русскому рифмованному стиху.

Через два года поэт снова обратится к сапфической строфе. «Киммерийские сумерки» сменяет «Киммерийская весна», и в этом цикле, посвященном всё той же «земле утерянных богов» – Киммерии, вновь зазвучат античные размеры. Стихотворение «День молочно-сизый расцвёл и замер...» (1910) складывается из сапфических строф, но уже без рифмы:

Обнимает сердце покорность. Тихо...  
Мысли замирают. В саду маслина  
Простирает ветви к слепому небу  
Жестом рабыни [3, с.163].

Это стихотворение не только формой и размером напоминает поэзию Сапфо, но и самим духом, удивительной совмещённостью в поэтическом творении двух миров: мира, «который мы называем внешним» и мира, «наших внутренних ощущений» [2, с. 137].

Природа и мир чувств взаимопроницаемы: всё, что происходило в мире природы, отзывалось в душе поэтессы. Точно также воспринимает этот мир Волошин – мир, в котором все взаимосвязано: предметы, чувства, мысли, явления. Создаётся впечатление, что из всех поэтов древности именно Сапфо по своему поэтическому настрою и образному складу, видению (речь идёт не о философской, а лирической стороне поэтического дарования) была духовно ближе и понятнее М. Волошину.

Как и в «Киммерийских сумерках», в «Киммерийской весне» дважды «оживают голоса» древних поэтов. Второе стихотворение этого цикла, воспроизводящее ритм античной поэзии, написано алкеевой строфой и, подобно многим античным стихотворениям, озаглавлено по первой своей строчке: «Седым и низким облаком дол повит... (1910).

Алкеева строфа – очень необычный и сложный размер для русского стихосложения:

Ū-U-U/-UU-UŪ	11 слогов
Ū-U-U/-UU-UŪ	11 слогов
Ū-U-Ū-U-Ū	9 слогов
-UU-UU-Ū-Ū	10 слогов

Даже такому поэту, как М. Волошин, мастерски владеющему техникой стиха, эта строфа, вероятно, очень долго не удавалась. Мы можем судить об этом по строчкам из письма М. Волошина А.М. Пешковскому (4 мая 1910 г.): «Я, когда уехал из Москвы после нашего разговора, целый месяц выстукивал в уме алкееву строфу и сделал потом несколько опытов» [4, с. 412]. До нас дошли два таких опыта. Наиболее удачным, на наш взгляд, представляется стихотворение из цикла «Киммерийская весна». В нем М. Волошин следует схеме алкеевой строфы:

Седым и низким облаком дол повит...	U-U-U/-UU-UU	11 слогов
Чернильно-сини кручи лиловых гор.	U-U-U/-UU-UU	11 слогов

Горелый, ржавый, бурый цвет трав.	U-U-U-U-U	9 слогов
Полосы йода и пятна жёлчи [3, с. 162].	-UU-UU-U-U	10 слогов

М. Волошина привлекал не только ритм алкеевой строфы, но и соответствующее ритму выражение мыслей, особенность стиля: прямота, конкретность, лаконичность, что проявлялось «в накоплении коротких двусоставных предложений без всякой орнаментации» [1, с. 26–27]. В этом стихотворении, рисуя суровый, лишённый ярких красок, скорбный лик зимней киммерийской земли, М. Волошин воспроизводит не только ритм алкеева стиха, но и «нанизывающий стиль» этого поэта. В 12-ти строках произведения – 11 предложений и ни одного сложного.

В марте 1910 года поэт пишет алкеевой строфой ещё одно стихотворение («С тех пор, как тяжкий жернов слепой судьбы...»). Античный стихотворный размер, отличающийся строгой уравниченностью, как нельзя лучше подходит этому произведению, названному в рукописи стоическим термином «Amor fati» («Любовь к судьбе»). Размер точь-в-точь повторяет первый эксперимент М. Волошина с алкеевой строфой. Но стиль совершенно иной, более яркий, за счёт использования аллитераций:

С тех пор, как тяжкий жернов слепой судьбы  
Смолол незрелый колос твоей любви,  
Познала ты тоску слепых дней,  
Горечь рассвета и сладость смерти [3, с. 147].

Синтаксис тоже намного сложнее, здесь нет ни одного простого предложения. Стихотворение входит в цикл «Блуждания» из книги «Selva oscura» («Темный лес»), и обращено к Е. Дмитриевой. На наш взгляд, изменился не только стиль, но и ритм поэтического произведения: сокровенность чувств, исповедальный характер стиха преобразил и алкеев метр.

Война и революция помешали выходу нового сборника стихотворений М. Волошина «Selva oscura», написанных в 1910–1914 гг. По замыслу автора, в цикл «Блуждания» были включены стихотворные миниатюры, озаглавленные просто – «Надписи», отсылающие нас к античности – к эпиграмме. «Эпиграмма» в переводе с греческого и означает «надпись». Отличительными чертами эпиграммы были краткость, фрагментарность, элегический дистих и особый пластический характер. Древнегреческая эпиграмма лирического характера на протяжении многих веков привлекала европейских поэтов, в том числе и русских: «В форме антологической эпиграммы они вкладывали свои собственные чувства и мысли, характерные для современного им типа сознания» [5, с. 8].

Одна из надписей М. Волошина была посвящена Е. Дмитриевой:

В горькой купели земли крещены мы огнём и тоскою,  
Пепел сожжённой любви тлеет в кадилнице дня [3, с. 156].

Посвящение выполнено в классической форме элегического дистиха – сочетания гекзаметра с пентаметром:

-UU/-UU/-UU/-UU/-UU/-  
-UU/-UU-//UU/-UU/-

Каноническая структура двустишия помогает М. Волошину точнее выразить и запечатлеть в своей миниатюре весь характер сложных отношений между ним и поэтессой. По существу, эта эпиграмма содержит в себе те же мысли, что и в «алкеевом» стихотворении Волошина «С тех пор, как тяжкий жернов слепой судьбы...». Однако здесь в более конкретной и сжатой форме выражена вся суть их внезапной любви и скорого расставания.

Другая надпись посвящена Л.П. Брюлловой, подруге Е. Дмитриевой:

Вместе в один водоём поглядим ли мы осенью поздней  
Сблизятся две головы – три отразятся в воде [3, с. 156].

Л.П. Брюллова вместе с Волошиным участвовала в петербургской литературной мистификации Черубины де Габриак, где главной фигурой была Е. Дмитриева. Может быть, в этом двустишии – намёк на литературный розыгрыш.

В последние годы своей жизни Максимилиан Александрович больше времени уделял акварелям. На них, как правило, он делал стихотворные надписи – своеобразную мелодию к своим рисункам. Среди них есть одна, воплощённая в гекзаметр, который являлся одним из самых распространённых размеров в античной литературе:

Эти пределы священны уж тем, что однажды под вечер

Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф... [4, с. 315]

Итак, с одной стороны, использование поэтом строгой античной формы – не просто имитация под древность, а художественное средство для изображения современности, передачи своего видения мира. Об этом свидетельствует следующий факт: автор совершенно игнорирует раскрывающуюся перед ним возможность объединить свои античные «опыты» в отдельный антологический цикл. Напротив, М. Волошин включает эти произведения в разные циклы, отличающиеся друг от друга по настрою и содержанию: «Киммерийские сумерки», «Киммерийская весна», «Блуждания».

С другой стороны, используя античную метрику, М.А. Волошин воссоздает прошлое Киммерии, показывает её нерасторжимую связь с древней культурой. В его «античных» стихах был выявлен истинный лик «незнаемой страны». Благодаря этим произведениям она стала восприниматься как «земля утерянных богов».

### Список литературы

1. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука : словарь-справочник / под ред. В. Н. Ярхо. – М. : Высшая школа, 1995. – 383 с.

2. Боннар А. Сафо с Лесбоса – десятая муза / А. Боннар // Греческая цивилизация. – М., 1992. – Т. 1. – С. 119–138.
3. Волошин М. Стихотворения / М. Волошин. – М. : «Книга», 1989. – 543 с.
4. Волошин М. Стихотворения / М. Волошин. – М. : ТЕРРА, 1997. – 464 с.
5. Кибальник С. А. Венок русским Каменам / С. А. Кибальник // Венок русским Каменам. Антологические стихотворения русских поэтов. – СПб. : Наука, 1993. – С. 3–23.

## РЕМИНИСЦЕНТНЫЙ ФОН ПОЭМЫ А. БЛОКА «НОЧНАЯ ФИАЛКА»

*Е.Ю. Пятова*

Второй том лирики А. Блока представляет собой совокупность лирических стихотворений и поэм, имеющих одну смысловую направленность. В роли организующего фактора выступают сказочные и библейские мотивы, которые носят символический характер. Образы и мотивы в поэме «Ночная фиалка» генетически связаны с несколькими предтекстами, что и определяет их смысловую многослойность.

Одним из основных образов, с которым сопоставляют героиню, сидящую за прялкой, в произведении А. Блока «Ночная фиалка», является образ Богоматери. В статье «Интермедийность в поэтике символистов: метаморфозы сюжета Благовещения у А. Блока и Вяч. Иванова» С. Титаренко выявляет типологическое сходство образов, мотивированное, по мнению автора статьи, их связью со «скрытым» сюжетом Благовещения на картине Россети «Возращение Тибула». С. Титаренко пишет: «Можно предположить, что в самой загадочной поэме Блока «Ночная Фиалка» происходит трансформация иконографического сюжета Благовещения в сюжет иконический, как у Россети...» [6, с. 129]. Л. Спесивцева в статье «Пространственно-временная организация лирических поэм А. Блока "Ночная фиалка" и "Её прибытие"» определяет роль библейских мотивов в сюжете лирической поэмы А. Блока. Автор раскрывает смысловой потенциал образа Ночной Фиалки как символа Девы Марии: «В христианстве фиалка – символ смирения и, в частности, смирения Христа как Сына Божия. Фиалка – эмблема Девы Марии» [5, с. 182].

С уверенностью можно утверждать, что в ряде стихотворений второго тома лирической трилогии А. Блока повторяющимся архетипическим образом-скрепой является образ Девы Марии («Гроб невесты легкой тканью...», «Она весёлою невестою была» и др.). В этих лирических произведениях говорится о смерти главной героини (невесты). Мотив окончания жизненного пути вводит тему смерти и бессмертия. Граница между этими двумя экзистенциальными полюсами в поэме «Ночная фиалка» подвижна и проницаема:

Старуха вдевает нити в иглу.  
Тени нитей дрожат на светлом полу.  
Тихо, как будет. Светло, как было.  
И счет годин старуха забыла.  
Как мир, стара, как лунь, седа.  
Никогда не умрет, никогда, никогда... [1, с. 26].

Невеста мертва, но её мать будет жить вечно. В стихотворении «Гроб невесты лёгкой тканью...» сюжетобразующую функцию также выполняет мотив бессмертия, который соотносится с образом матери:

Над ее бессмертной дремой  
Нить Свершений потекла... [1, с. 18].

Образ Божьей матери, пережившей смерть Иисуса и олицетворяющей собой истинную жертвенность, является центральным в стихотворении. Он возведен в степень символического обобщения и становится образным эквивалентом бессмертия скорбящей женщины, на долю которой выпала смерть собственного ребёнка.

Образ нити и мотив прядения / ткачества являются сквозными во втором томе собрания сочинений. В символическом плане они обозначают течение времени. В поэме «Ночная фиалка» прослеживается семантическая корреляция между мотивом прядения и образом мойры, плетущей нить судьбы:

Молчаливо сидела за пряжей,  
Опустив над работой пробор,  
Некрасивая девушка  
С неприметным лицом.  
Я не знаю, была ли она  
Молода иль стара,  
И какого цвета волосы были,  
И какие черты и глаза.  
Знаю только, что тихую пряжу пряла... [1, с. 12]

По древним преданиям мойры – три сестры, которые прядут нить судьбы. Согласно разным версиям, каждая из сестёр занята своей работой. Изначально Мойра была одна, но со временем (когда произошло массовое распространение олимпийской религии) число мойр увеличилось до трёх. Согласно Гомеру, мойрами, прядущими нить человеческой судьбы, были три сестры – Лахесис («дающая жребий» ещё до рождения человека), Клото («прядущая» нить человеческой жизни) и Атропос («неотвратимая», неуклонно приближающая будущее). Представлялись они в образе суровых старух: Лахесис с меркой или весами, Клото с веретеном в руке, Атропос с книгой жизни и ножницами (разрыв нити означал смерть). Таким образом, можно наблюдать, что лишь одна мойра имеет в руках веретено, она же прядёт человеческую жизнь в процессе его существования на земле.

В сочинениях Платона мойры изображены молодыми женщинами, отвечающими за прошлое, настоящее и будущее. В более поздний период возраст богинь судьбы соответствуют трем этапам взросления: девочка – женщина – старуха. В поэме «Ночная фиалка» портрет образа-эквивалента воссоздан намеренно нечетко:

Я не знаю, была ли она  
Молода иль стара,

И какого цвета волосы были,  
И какие черты и глаза [1, с. 12].

Сопоставляя различные версии внешнего облика мойры, можно сделать предположение, что автор, обращаясь к античному мифу, стремится разграничить судьбу простого народа и судьбу государства, образ которого в тексте персонифицируется, одушевляется.

В стихотворении «Она веселю невестою была...» образ мойры предстает в другом облики:

И в доме, уставшем юности ждать,  
Одна осталась старая мать.  
Старуха вдевает нити в иглу.  
Тени нитей дрожат на светлом полу [1, с. 26].

Сюжет и образный строй лирического произведения и поэмы «Ночная фиалка» перекликаются: «старая мать», нить как мифопоэтический символ судьбы (личной и народной) и старуха, мать Невесты семантически тождественны.

В поэме «Ночная фиалка» образ девушки в тереме может быть интерпретирован в русле сказочной традиции. О. Михайлова в статье «Сюжет о спящей царевне в поэме А. Блока "Ночная фиалка"» [2] обозначает интертекстуальную связь между героиней поэмы А. Блока и образом спящей царевны, проводит параллель между Россией и девушкой, погруженной в сон. Мотив прядения в поэме А. Блока восходит к сказке В. Жуковского, а также к вольному переложению сюжета, который представлен в стихотворении Ф. Сологуба «На меня ползли туманы...»:

Там царевна почивала,  
Сидя с прялкой в терему,  
Замерла у дивной пряжи  
С нитью тонкою рука [4, с. 464].

Обращение к сюжету «Спящей царевны» В. Жуковского помогает проследить связь стихотворений А. Блока «Гроб невесты легкой тканью...», «Она веселою невестою была» с переводной балладой поэта-романтика «Людмила». Во всех произведениях события происходят на кладбище. Образ невесты и мотив смерти являются ключевыми как в балладе В. Жуковского, так и в текстах А. Блока.

Вместе с тем образ невесты в гробу восходят к образу «уснувшей мёртвым сном царевны» А. Пушкина («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»). Обращение к сказкам А. Пушкина актуализирует аллюзивный фон образов старика и старухи. Глубинное содержание поэмы соотносится с мотивами развенчания монархической власти и «пробуждения» от волшебного сна России. Старик и старуха в поэме А. Блока сидят в скандинавском венке, который является символом власти. Старые король и королева привыкли получать почести, однако в финале происходит их развенчание:

А старик и старуха на лавке  
Прислонились тихонько друг к другу,  
И над старыми их головами  
Больше нет королевских венцов [1, с. 13].

Имеющие всё – не имеют больше ничего. Мотив развенчания отсылает к сюжету сказки А. Пушкина «О рыбаке и рыбке»: «На старухе сарачинская шапка, / На шапке венец латынский..» [3, с. 476]. В версии А. Пушкина только старуха становится королевой. Но если обратиться к сказке братьев Grimm «Жадная старуха», которая лежит в основе текста А. Пушкина, то в ней старик и старуха становятся королём и королевой вместе и платят за свою жадность тем, что остаются у «разбитого корыта». А. Блок, обращаясь к «двойному цитированию» (А. Жолковский), аккумулирует смысловые потенции, заимствованные из текстов-источников: король и королева больше не имеют власти, оставаясь «у разбитого корыта».

В «Ночной фиалке» А. Блока особую роль играет скрытый аллюзивный контекст и биографическая цитация. Так, образ «певца скандинавских сказаний», который сидит за пивной кружкой, практически не шевелясь, навеян личностью композитора Э. Грига. Во втором томе лирики А. Блок косвенно указывает на имя композитора в стихотворениях, посвященных Солвейг: «Песня Солвейг» является одной из лучших композиций Э. Грига.

Таким образом, поэма А. Блока представляет собой многогранную структуру, подлинный смысл которой рождается на пересечении семантический полей нескольких текстов-источников. Поэт прибегает к эксплицитным и имплицитным реминисценциям с целью так сбалансировать образ, чтобы он воспринимался одновременно в двух планах: индивидуально-авторском и заимствованно-традиционном. А. Блок цитирует то, что само уже является откликом, отражением, что более чем раз прошло литературную обработку и еще хранит на себе следы «чужого слова» и его трансформаций в культурно-историческом потоке.

### Список литературы

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 9 т. / А. А. Блок. – М. : Гослитиздат, 1962. – Т. 2.
2. Михайлова О. В. Сюжет о спящей царевне в поэме А. Блока «Ночная фиалка» / О. В. Михайлова // Новые российские гуманитарные исследования. – 2010. – № 5. – С. 11.
3. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин – М. : ГИХЛ, 1960. – Т. 3.
4. Сологуб Ф. Собрание стихотворений: в 8 т. – СПб. : Навьи Чары, 2002. – Т. 1.

5. Спесивцева Л. В. Пространственно-временная организация лирических поэм А. Блока «Ночная фиалка» и «Её прибытие» / Л. В. Спесивцева // Гуманитарные исследования. – 2009. – № 3 (31). – С. 180–187.

6. Титаренко С. Д. Интермедиальность в поэтике символистов: метаморфозы сюжета Благовещения у А. Блока и Вяч. Иванова / С. Д. Титаренко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 3. – С. 125–132.

## ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО МОТИВА В СТИХОТВОРЕНИИ В. НАРБУТА «ПАСХАЛЬНАЯ ЖЕРТВА»

*А.А. Боровская*

В стихотворение «Пасхальная жертва» бытописательный фрагмент служит своего рода «завесой», которая скрывает и вместе с тем дополняет подтекстовый семантический план. Сюжет построен на образных метаморфозах, цепь которых замыкается. Название текста отсылает к известному библейскому мотиву принесения ягненка в жертву на Пасху в память о том, как Бог вывел израильтян из рабства в Египте. В то же время ритуал предполагал помазание кровью косяков дверей для того, чтобы ангел смерти прошел мимо тех людей, которые находятся в «завете крови»: «И будет у вас кровь знамением на домах, где вы находитесь, и увижу кровь и пройду мимо вас, и не будет между вами язвы губительной, когда буду поражать землю Египетскую» (Исход, 12, 13).

В первой части стихотворения В. Нарбута сакральный смысл жертвоприношения подвергается профанации: автор подробно, в деталях описывает животных в хлеву (кабана и индюков), откармливавшихся для праздничного деревенского стола на Пасху. Казалось бы, деформируется и сама идея благодарственной, «выкупной» жертвы, дарующей защиту от смерти, которая, согласно авторским представлениям, неотвратима и страшна в своей беспощадной неприглядности:

К чему им знать, что шеи с ожерельем,  
подвешенным, как сизые бобы,  
вот тут же, тут, пред западнею-кельей,  
обрубят вдруг по самые зобы,  
и схваченная судорогой туша,  
расплескивая кляксы сургуча,  
запрыгает, как под платком кликуша,  
в неистовстве хрипя и клопоча? [4, с. 144]

Смерть осмысливается как череда физиологических изменений, сопровождающих умирание и распад тела, а ее безобразный натурализм – закономерный итог примитивного существования, наполненного плотскими удовольствиями («...они о плоти пекутся, / чтобы, жиром уснастив тела...» [4, с. 144]). Детальное изображение процесса поглощения пищи теми, кто вскоре сам станет едой на праздничном столе («того не ведая»), с одной стороны, продиктовано задачей реабилитации предметного бытия в духе эстетических установок акмеизма, с другой, – служит основой для метафоры, обозначающей недолговечность материального мира, и ироничным напоминанием о кругообороте живого и мертвого («В коровьем вывалявшись, как в коросте, / копятся заживо окорока» [4, с. 144]).

Пространство «хлева-сарая» балансирует на грани натуралистической фиксации обыденных подробностей («в шкуре мха покрытом», «в коровьем вывалявшись, как в коросте», «склизкое, втопанное в навоз корыто» [4, с. 144]) и стереоскопической фантазмагии (каждая деталь выпукло и живописно обрисовывает загон для скота, доводя гиперреализм до абсурда), оно мозаично и, постепенно расширяясь, из замкнутого трансформируется в разомкнутое: «Но перед Вечностью свершая танец, / стопой едва касаясь колеса, Фортуна скажет: “Вот – пасхальный агнец...”» [4, с. 144].

В то же время подлинной жертвой в стихотворении является лирический субъект (и человек вообще), обреченный, как и животные, выращенные на убой, владеть бессмысленное существование:

Молчите твари! И меня прикончит,  
по рукоять вогнав клинок, тоска,  
и будет выть и рыскать сукой гончей  
душа моя ребенка-старичка. [4, с. 145]

С одной стороны, объяснение можно найти в этнолингвистическом словаре, согласно которому у восточных славян «"старыми"... назывались больные, нежизнеспособные младенцы» [6, с. 282]. Другой вариант интерпретации предложен Н. Рогачевой, которая, в свою очередь, ссылается на работу А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»: «Иногда на место похищенного младенца эльф, никс или карлик ложится в колыбель сам в виде уродливого и болезненного ребенка. Такой подменш <...> не произносит ни слова – пока не будет вынужден к тому какой-либо угрозой или хитростью, и тогда его голос звучит, как у старика...» [1, с. 215].

Вместе с тем образ ребенка-старичка, восходящий к легенде о рождении Лао-цзы, символизирует начало и конец жизненного пути (дао), замкнувшихся в одной точке, и знаменует реверсивное движение событий (десакрализация жертвы и возвращение ей эзотерического смысла), которое иллюстрирует авторскую мысль о повторяемости происходящего, о невозможности выйти за пределы очерченной границы, привычного набора предметов и явлений. В то же время немотивированная смена субъекта, его отождествление с объектом призваны продемонстрировать равенство всего живущего перед смертью, которая, в свою очередь, оборачивается царством мнимости:

...чтоб смертью смерть поправ, восстать из мертвых,  
утробою отравленная кровь! [4, с. 145]

Интерсубъектная целостность «я» и «другого» вводит мотив двойничества. Во второй части стихотворения лирический субъект именуется «пасхальным агнцем». Вместе с тем в Евангелии Иоанн Креститель называет Иисуса «Агнцем Божиим, который возьмет на Себя грех мира». Подобная параллель неслучайна. Мотивы искупительной жертвы и последующего воскрешения обретают метафизический смысл, а корреляция «лирическое "я" / Христос» становится сюжетообразующей для працикла. В финальных стро-

ках дважды повторяется словообраз «кровь», аллюзивно связанный с библейским контекстом, а в первой части стихотворения на него указывает перифрастическая метафора («расплескивая кляксы сургуча»). Однако в «Пасхальной жертве» семантика ключевого слова некоторым образом переосмысливается. С одной стороны, В. Нарбут сопоставляет два родственных символа («и *кровь* его – *убойная роса*»), которые в иудаизме и христианстве ассоциируются с очищением, искуплением и духовным просветлением. С другой, – поэт использует эпитет «убойная», акцентируя производное значение определяемого слова, связанное с мортальной тематикой, которая восходит к языческой традиции (в славянских верованиях появление «вредных рос» предзнаменовало болезни и падеж скота или домашней птицы). В заключительном стихе («утробой отравленная кровь») автор возвращается к мотиву обновления: победа над плотью («утробой») и смертью знаменует торжество витального духа. Итак, В. Нарбут обращается к исходной символике пасхального жертвоприношения – избавление (освобождение) от рабства и искупление греха примитивного существования, – объединяя в метаморфическом образе идеи Ветхого и Нового заветов.

Стихотворение закольцовывает лексический вариативный повтор («В сарае, рыхлой шкурой мха покрытом...» / «и сердце, рыхлое как мох, изрой...»), который воплощает принцип тождества между неживым и живым, внешним и внутренним, объектом и субъектом. В основе это образной параллели лежит прием метаболы, чрезвычайно характерный для художественного мышления В. Нарбута. Поэт эксплицирует промежуточные, общие элементы, медиаторы («рыхлый» и «мох»), которые объединяют удаленные предметные области и создают непрерывный переход между ними. «Сарай» не похож на «сердце», здесь одно не служит отсылкой к другому (как в метафоре), – но одно превращается в другое, составляя части расширяющейся реальности. О. Мандельштам называл такой прием «гераклитовой метафорой..., подчеркивающей текучесть явления», и находил его в основе поэтики Данте: «...Попробуйте указать, где здесь второй, где первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее» [3, с. 386–387].

В первой строке стихотворения внешнее пространство (сарай) олицетворяется, наделяется зооморфными чертами (что соответствует лирическому сюжету, повествующему о «печальной» судьбе жертвенных животных). Затем «звероподобное» пространство трансформируется в образ «рыхлого» человеческого сердца, который генетически связан с одной из центральных идеологем в сочинениях Г. Сковороды, философа, чьи личность и мировоззрение были чрезвычайно интересны и близки В. Нарбуту. В диалоге «Наркисс. Разговор 4-й о том же: знай себя» Г. Сковорода вводит понятие лохматого «ветхого сердца», принадлежащего библейскому первому человеку: «Не старый ли ты Адам, то есть старый мех с ветхим сердцем?» [5, с. 146]. Такая реконструктивная интертекстуальная логика

коррелирует с концепцией «адамизма» и принципом эстетизации первозданного, первобытного, стихийного «лесного зверя», который был озвучен Н. Гумилевым в статье-манифесте «Наследие символизма и акмеизм»: «Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [2, с. 43].

В первой части стихотворения детально воссоздается «тварное» бытие (отсюда и анималистические метафоры), во второй – на первый план выдвигается бытие богочеловека-творца (отсюда обилие антропоморфных уподоблений и скрытая парадегма между лирическим субъектом и Христом). Сопричастность метаболитов актуализирует систему «двойников», определяющую онтопоэтику стихотворения и всего працикла: кабан – агнец – лирический субъект – агнец – Христос. С помощью приема разновекторной метаболы автор выделяет «интегральный» образ, обозначенный в названии, и наполняет его множеством дополнительных смысловых оттенков.

Для создания пластической картины маргинального пространства В. Нарбут подбирает стилистически сниженную (разговорную, просторечную) лексику («склизкое корыто», «шмякающий зев», «прут мешки», «таскает пойло»), которая, в свою очередь, противопоставлена нейтральной и повышенной («агнец», «восстать», «утробою», «поправ»). Такой стилевой контраст служит средством выражения повествовательной двуплановости. С этой же целью поэт использует для называния обыденных предметов и явлений слова из художественного (забой скота именуется «казнью») и религиозного (загон – «кельей», предсмертная агония животного сравнивается с беснованием кликуши) дискурсов.

Бытовое в книге В. Нарбута соседствует с бытийным, подобное сопряжение в корне отличается от символистского «удвоения» мира благодаря отсутствию иерархии между телесным и трансцендентным, явленным и тайным, иллюзорным и истинным. Картины повседневной жизни становятся феноменологическим механизмом отражения процессов, протекающих как в мировом универсуме, лишенном мистической окрашенности, так и в лирическом сознании.

### Список литературы

1. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Афанасьев – М., 1994. – Т. 3.
2. Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. – 1913. – № 1. – С. 42–45.
3. Манделъштам О. Разговор о Данте // Манделъштам О. Собрание сочинений: в 3 т. – Нью-Йорк, 1971. – Т. 2.
4. Нарбут В. Стихотворения. – М. : «Современник», 1990.
5. Сковорода Г. Сочинения: в 2 т. – М. : «Мысль», 1973. – Т. 1.
6. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. – М., 1995–2012.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ В. НАРБУТА «ГАДАЛКА»

*К.Н. Гущина*

Лирический сюжет исследуемого стихотворения изображает бытовую ситуацию – обращение женщины к гадалке. Начало обнаруживает образные и семантические параллели с произведением А. Блока «Мне гадалка с морщинистым ликом...» (1903 г.):

В. Нарбут «Гадалка»

*Слезливая старуха у окна*

*гнусавит мне, распластывая руку... [4, с. 113]*

Ср.: А. Блок «Мне гадалка с морщинистым ликом...»

*Мне гадалка с морщинистым ликом*

*Ворожила под темным крыльцом [1].*

Образ гадалки у В. Нарбута вызывает ассоциативные связи с цыганами в сознании ролевого героя («...она напомнила степную Русь / (ковыль да **таборы**), когда взглянула...» [4, с. 113]). У А. Блока же, по словам Ю.М. Лотмана, данное произведение граничит с «цыганской темой». И обоих стихотворениях семантика образа гадалки раскрывается в том числе и через мотив «ворожбы», «ведовства». И, как отмечает Ю.М. Лотман, цыганка и весь ассоциативный ряд образов, вызываемых ею, в блоковском стихотворении составляет «неотъемлемую часть мира действительности ... принятие мира, этой, посюсторонней действительности» [3, с. 555]. Аналогичную интерпретацию образа гадалки мы находим у В. Нарбута, реализованную в мотиве принятия, смирения перед ее «ведовством»:

*И земляное злое ведовство*

*прозрачно было так, что я покорно*

*без слез, без злобы – приняла его... [4, с. 113]*

Однако, если блоковская гадалка представлена условна, то облик нарбутовской гадалка выписан в традиционной манере изображения старух-прорицательниц. Некоторые метафоры и отдельные представления, использованные для создания этого образа (*с землей роднится тела нагота, земляное злое ведовство*), возможно, указывают на одну из примет акмеизма – обращенность на «земной» мир.

Повествование ведется от лица женщины, при этом в первом четверостишии о том, что ролевой герой – женщина, мы узнает из речи гадалки:

*Слезливая старуха у окна*

*гнусавит мне, распластывая руку:*

*– Ты век **жила** и будешь жить – **одна**,*

*но ждет тебя какая-то разлука [4, с. 113].*

В данном стихотворении нашла отражение тема родины. Поэт сравнивает гадалку с Русью («...она напомнила степную Русь...» [4, с. 113]).

Русь предстает в устоявшемся в русской литературе образе женщины, наделенном пророческим даром. При этом описывается не светская Россия, а «кочевая», «степная» Русь («...ковыль да таборы...» [4, с. 113]), что подчеркнуто приемом сравнения в последней строфе («...как в осень пашня – вызревшие зерна...» [4, с. 113]). Такое изображение Руси находит образные и семантические аналогии с ранней лирикой А. Блока, например, стихотворение «На поле Куликовом...» (1908 г.): повторяющийся образ степи (в вариациях – степь/степная), ковыль, кровь.

У блоковской «Руси» (1906 г.) наблюдаются аналогии с нарбутовской Русью: образ родины представлен в женском образе, повторяющихся мотивах дороги, смирения, чародейства. Образ Руси строится на основе сравнения ее с женщиной. Следовательно, соединяет в себе два плана (бытовой и метафорический), то есть образ гадалки имеет глубину толкования: от типизированной старухи-предсказательницы до олицетворения с образом России. Такая двойственность объяснима историей самого образа цыганки-гадалки: «"цыганская" тема на первом этапе своего исторического существования была связана с той "двуплановостью" художественного изображения, которая составляла основу образной структуры просветительского мышления» [3, с. 557], – пишет Ю.М. Лотман.

Произведение «Гадалка» композиционно представляет собой монолог ролевого героя, внутри которого показан монолог другого героя (гадалки). Построение данного произведения в форме монолога в монологе имеет кольцевую структуру (начинается речью ролевой героини и заканчивается ее же словами). И если графические разграничения между речами героев в первой и второй строфе наблюдаются, то стилистически данный поэтический текст, в целом, можно считать однородным. Однако в первом и последнем четверостишии присутствует некоторый лексический контраст: в первой строфе – сниженная разговорная лексика в описании гадалки (*слезливая старуха, гнусавит*) и книжная лексика – в последней (*ведовство, злоба*). На фонетическом уровне этот контраст акцентируется за счет аллитерации: повтор глухого согласного *с* и дрожащего сонорного *р* при создании отталкивающего образа *старухи* («...Слезливая старуха у окна / гнусавит мне, распластывая руку...» [4, с. 113]) и звонких согласных *з, в, б* в последнем катрене («...И земляное злое *ведовство* / прозрачно было так, что я покорно / без слез, без злобы – приняла его, / как *в* осень пашня – *вызревшие* зерна...» [4, с. 113]). Использование стилистического и фонетического контраста указывает на идею данного стихотворения: представление образа Руси в образе гадалки. Кроме того, межсубъектную целостность данного стихотворения подчеркивает образный ряд, представленный женскими персонажами (женщина-повествователь, центральный образ и вызываемый им ассоциативный образ Руси).

Еще одной особенностью структуры является использование рамочного компонента – эпитафия из «Сочинения» Г.С. Сковороды: «Открой, аще

*можешь, сердца своего бездну»* [4, с. 113]. Эта фраза принадлежит архистратигу Михаилу в беседе с Сатаной из диалога «Борьба и прѣ о том: претрудно быть злым, легко быть благим». В этом диалоге архистратиг просит Сатану «откровеннее» рассказать, почему небеса «безлюдны», а Ад полон «жителей»: «Открой, если можешь, откровеннее сердца твоего бездну» [6, с. 67]. Использование эпитафия расширяет контекст понимания поэтического текста В. Нарбута. Поскольку лирика «чужого я» отражает сознание ролевого героя, то и роль эпитафия, по замечаниям исследователей, будет иной. Так как субъект речи в «ролевой» лирике является в то же время и ее объектом, то текст с такой субъектной организацией «нуждается в специальных авторских "сигналах", манифестирующих чужой характер изображенного высказывания (сознания в целом). При этом обычно в роли таких "сигналов" выступают компоненты рамки» [2, с. 12].

Если связать данный эпитафия с темой и со способом создания образа Руси, то возникает возможность двойного понимания авторского замысла. Так, с одной стороны, подразумеваемая под образом гадалки представления о Руси, эпитафия в этом случае указывает на попытку сформировать определенное воззрение на внешний облик Руси (Русь видится субъекту речи степной, цыганской, с «тяжелой ношей» истории), а также постичь ее духовный мир (слово *сердце*, упоминаемое в эпитафии, в контексте творчества Г.С. Сквороды означает «средоточие души и телесного бытия человека» [5]). С другой стороны, если принять во внимание, что сочинения Г.С. Сквороды пронизано христианскими мотивами и образами, то возникает противоречие с художественной картиной мира в «Гадалке»: ведовство и гадание запрещается официальной религией. Следовательно, мотивы принятия и смирения, отмеченные ранее, получают дополнительные возможности толкования: спектр варьируется от традиционно-христианского принятия и смирения перед уготованной участью до акмеистического принятия этого, земного мира во всем его многообразии и «живом равновесии» (земного и небесного).

Таким образом, интертекстуальность в стихотворении В. Нарбута «Гадалка» является одним из средств создания образа главной героини – гадалки на разных уровнях повествования. Использование подобного приема, характерного для литературы рубежа XIX–XX веков, позволило рассматривать данный образ в русле основных тенденций этого времени, углубить его, насытить дополнительными смысловыми коннотациями.

### Список литературы

1. Блок А. Стихи / А. Блок. – Режим доступа: <http://slova.org.ru/blok/mnegadalka> (дата обращения: 15.12.2017), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

2. Каргашин И. А. Эпитафия как способ маркирования «ролевой» лирики / И. А. Каргашин // Вестник ОГУ. – 2006. – Т. 1. – С. 12.

3. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
4. Нарбут В. И. Стихотворения / вст. ст., сост. и прим. Н. Бялосинской и Н. Панченко. – М. : Современник, 1990. – 445 с.
5. Подвойский Л. Я. Метафизика сердца в платоническом направлении русской философской культуры / Л. Я. Подвойский. – Режим доступа: [http://kaspy.asu.edu.ru/files/2\(35\)/204-213.pdf](http://kaspy.asu.edu.ru/files/2(35)/204-213.pdf) (дата обращения: 15.12.2017), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
6. Сковорода Г. С. Сочинения: в 2 т. / Г. С. Сковорода ; сост., пер. и обр. И. В. Иваньо и М. В. Кашубы. – М. : Изд-во «Мысль», 1973. – 486 с.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ДНЕВНИКА РЮРИКА ИВНЕВА

*Г.Г. Исаев*

Вслед за В. Розановым, на традиции которого Рюрик Ивнев ориентировался, он вводит в текст дневника свой образ, образ писателя, описывающего самого себя, ищущего свое место в литературе, личность, для которой процесс писания составляет всю его жизнь. Автор является и субъектом, и объектом. Развернутая авторефлексия заменяет собой внешнюю событийную канву. Дневник становится интимным дневником его души.

В дневнике присутствуют элементы художественности и интертекстуальности, о чем свидетельствует наличие множества озаглавленных фрагментов, которые планировались впоследствии использовать в качестве материала для самостоятельных художественных произведений. Вот, например, заголовки будущих произведений, зафиксированные в дневнике за 1917 год: «Обиженный человек. Повесть», «Чужие руки, или белые руки», «Последний человек. Повесть», книга «Неотправленные письма», «Инвалид. Рассказ», «Гувернантка. Рассказ», «Соблазн духа. Повесть», «Японский принц» (фантастический рассказ), «Человек, сошедший с вывески», «Хуторок. Рассказ», поэма «Буквы», «Повесть», «Рассказ», «Дьявол. Повесть», «Сцена из повести», «Земля спасения. Стихи», «Урод. Повесть», «Новелла», «Смерть». Повесть», «Лжепророк». Роман, «Крушение дружбы. Роман», «Мальчик, стригущий ногти в банях», Рассказ», «Большая печать» (из жизни скопцов), роман, «Король ослов», рассказ, «Юлия», рассказ. В большинстве случаев автор не ограничивается заголовком, но дает пространное начало произведения.

В дневнике много выписок из дневников Л. Толстого, Л. Шестова, из романов и рассказов А. Пушкина, Ф. Достоевского, Г. Флобера, Ж. Санд, Г. Мопассана, Р. Олдингтона, А. Чехова, М. Горького, А. Воронского и др., цитируются статьи из дореволюционных и советских газет.

Естественно, что в дневнике довольно часты стихотворные цитаты. Приводятся фрагменты стихов И. Аксакова, Ф. Тютчева, И. Козлова, В. Маяковского и др. Но больше всего стихов собственных, которые связаны с публикациями сборников. Например, 20 декабря 1920 года он приводит одно из своих стихотворений, перекликающееся со стихами из книги «Солнце во гробе»:

О, русская душа моя.  
Молчу. Со мной молчит Россия.  
И на воинственность Батыя  
Глядит, мученья затая.  
Он плеткою, от крови смрадною,  
Немую хлещет по глазам.

За 1935 год в дневнике нет никаких записей, приведено лишь стихотворение «Он неохотно / Сошел в Охотном...». В дневнике приводятся стихи современников, звучащие, с точки зрения Рюрика Ивнева, пародийно. Это стихи второстепенного поэта Короткова («Байрон, стоя на носе судна, / Глядел на мачты кораблей»), А. Бухова («Свою любовь к тебе люблю я, / А не тебя, красивый зверь»).

Он делает также выписки из духовных стихов скопцов, учением которых поэт одно время увлекался («На заре, заре верней / Золота Труба трубила»).

В дневнике за 1931 год он рассказывает о своем пребывании на Сиявинских торфоразработках и попытке создать пьесу о рабочих торфоразработки. Акцент в ней сделан на бездушии администрации и изображении грубых нравов, царящих среди рабочих. Приводятся некоторые фрагменты произведения.

Элементы интертекстуальности в дневнике поддерживаются описанием многочисленных сновидений, которые чаще всего носят сюжетный характер. Обычно описывается нечто странное, алогичное, что происходит с автором и что в какой-то степени перекликается с реальностью. Например, сон с 4 на 5 января 1918 года, в котором автор наблюдает за умелыми матросами на корабле и задает сам себе вопрос: «Почему меня с детства не приучили к такой жизни?..». Затем описывается положение автора во сне: он сидит посредине бассейна на каком-то столбе и не может преодолеть водную преграду до суши. Посылает мальчика за лодкой, но пока мальчик выполнял его поручение, он обнаруживает, что расстояние до берега небольшое, и он спокойно его перепрыгивает. Чаще всего сон может поддаваться истолкованию. К примеру, сон 11 января 1918 года связан с мотивом бегства из Петербурга, так как под городом стоят лагерем немцы. С автором бежит и Ксения, но затем она куда-то пропадает, и автор бежит один. Наконец, упирается в какое-то проволочное ограждение, за которым блестит вода озера. Решает, что все равно дальше не пройти и потому надо остаться здесь. В это время он просыпается. Сон можно понять как намек на нравственный тупик, в котором находился автор в это время.

В одном из снов всплывают воспоминания о былой интимной близости с С. Есениным: «Мне приснился сон: будто мы с Сергеем Есениным катаемся на лодке по озеру. Вода чистая-чистая, как в Неве. Лодка крошечная, вроде самодельной, вырезанной из свежего дерева. Навстречу нам плывут лодки, и нас качает все сильнее. Какая-то большая лодка слишком быстро прошла мимо, и вода после сильной качки наполнила нашу лодку. Мы начали тонуть, но страха почему-то не было. Потом выяснилось, что здесь не глубоко и видно дно. Потом мы очутились на дне, вода куда-то исчезла, и мы стоим голые. И мы легли отдохнуть прямо на дно»[1, с. 459].

Некоторые сны воспринимаются автором как кошмары. Например, сон в ночь с 28 на 29 ноября 1917 года, в котором воплотился страх автора

перед толпой и революцией: «Толпы народа...беспорядочные, идущие по улице, несут ограбленные вещи, масса священников всех национальностей и все пьяные, идут, шатаясь (с церковной утварью, с лампами, с канделябрами), тут и армянские священники, и русские, и пасторы, и китайцы, и малайцы. Помню какой-то золоченый сосуд, какие-то золоченые подсвечники. И хотя это шествие – революция (я стою у окна, смотрю на это ужасающее, хотя не воинственное, даже мирное, не пьяное шествие и думаю: "Вот и долгожданная революция в Германии". Причем тут мысль о *Германии* – трудно сказать, толпа ведь не немецкая, а интернациональная), и хотя эта революция – светлое, *освобождающее начало*, – в воздухе чувствуется что-то *ужасающее*, что-то кошмарное и я воспринимаю этот сон как *кошмар*» [1, с. 285].

Сам автор относится к своим снам, можно сказать, «по-научному»: «Просыпаюсь ночью, не помню, что я видел во сне, но вдруг я почувствовал всей кровью, что только что был где-то на других планетах и, внезапно проснувшись, как бы захватил с собой "клок" другого пространства и вот я чувствую, что я "упал сквозь миллионы лет"...

И в общем было такое ощущение, будто я не вовремя проснулся и случайно заглянул в "неведомое", попал в иное измерение» [1, с. 195]. А в 1947 году он записал: «Сны необъяснимы. Не есть ли это единственная связь с нашим "прошлым"? Сны – пупок» [1, с. 576].

В дневнике ощущается стремление к феноменологическому пониманию снов: сновидения, по мысли автора, это субъективная реальность, личностное активное психическое существование человека. Сюжеты снов в образной символической форме отражают мотивы, установки, метания и интересы автора. Функция снов – стремление негативно пережить посредство снов и символических ассоциаций все то неприятное, с чем приходится сталкиваться в жизни.

Повествование дневника разнообразят анекдоты и описания анекдотических случаев. О Л. Троцком рассказывает анекдот Женя Дрябин: «Будто он просил похоронить его, когда умрет, в Берлине, а х. – в Турции. Когда его спросили: почему х. – в Турции, на это Троцкий ответил: «Потому что когда я умру, Сталин скажет: «Ну и х. с ним», но он и тут ошибется!» [1, с. 473]. Из услышанного на улице: «Вчера вечером пьяный кондуктор автобуса (в форме) отговаривал пьяного друга (рабочего), который хотел идти к проститутке. Он ему все время повторял, ударяя себя в грудь: "Ангел мой! Послушай меня, не ходи. Ангел мой! Получишь сифилис и будешь меня, Ангел мой, вспоминать". Это "Ангел мой" звучал замечательно!» [1, с. 463].

Рюрик Ивнев наследует в дневнике многие особенности художественного мышления В. Розанова и прежде всего – импрессионистичность. Характерная для импрессионистического мировосприятия убежденность в ценности, значительности каждого мига живой жизни и установка на поэ-

тизацию ее мгновений, умение увидеть и ярко запечатлеть прекрасное в обыденном, сиюминутном, окружающем человека, внимание к потаенно-уединенной сфере во внутреннем мире человека, к тонкой динамике ее переходных состояний, а также стремление писателя «уловить» мысль в момент ее зарождения, определили специфику стиля писателя.

И еще один элемент поэтики В. Розанова был важен для Рюрика Иванова. Книги В. Розанова построены по законам не столько письменной, сколько устной речи. Здесь полностью господствуют говорные интонации – доверительные, скорбные, жалобные, обличительные, проповеднические – и всегда по человечески теплые и проникновенные, создающие эффект читательского соприсутствия. Организуя текст, как бы воссоздаваемый голосом и воспринимаемый слухом, автор осуществлял его интонационную инструментовку, посредством необычной расстановки знаков препинания, экспрессивной формой сочетания больших и малых абзацев, практиковал необыкновенные сочетания знаков препинания, призванные передать различные эмоциональные гаммы. Поэт пытается следовать за философом в стилевом оформлении дневника, но, к сожалению, это не всегда ему удается.

#### **Список литературы**

1. Рюрик Иванов. Дневник. 1906–1980 / Рюрик Иванов. – М. : Эллис Лак, 2012.

## РОЗАНОВСКИЕ «РЕМИНИСЦЕНЦИИ» В ДНЕВНИКАХ Д. ХАРМСА

*В.А. Емельянов*

Если верить литературоведческим словарям, реминисценции бывают «эксплицитными, рассчитанными на узнавание, или имплицитными, скрытыми» [1]. Последние, в свою очередь, могут быть «не осознанными самим автором» [2]. При этом не уточняется, как можно отличить «осознанную» реминисценцию от «не осознанной». Поэтому, наверное, при их рассмотрении появляется определенный простор для разного рода предположений и интерпретаций.

Предметом данной статьи стали реминисценции, «не осознанные» автором. Точнее, одна из них, касающаяся таких этических понятий, как «порок» и «добродетель», «порок» и «вдохновение».

Материалом для исследования послужили дневниковые записи Д. Хармса, ассоциативно вызывающие в памяти высказывания В. Розанова («опавшие листья») по вопросам пола, религии, Бога, литературы. То есть всего того, что волновало этих двух писателей на протяжении всей их творческой жизни.

Фамилия Розанова встречается в рассмотренных записях Хармса один раз. В <1926–1927 годах> (точной даты нет) Хармс составил список писателей, художников, музыкантов, которых предлагал разделить «на два лагеря: 1) Огненный и 2) Водяной» [3].

Непонятно, к какому лагерю он относил Розанова, который в этом списке стоит после Ремизова, но перед Прутковым, одним из любимых писателей Хармса.

Еще одно упоминание о Розанове содержится в «Разговорах» Л. Липавского. Там приводится высказывание Я. Друскина: «Прежде мне казался правильным стиль Розанова. Теперь я вижу, это конец. Он и сам говорил, что пишет для уборной. Это звучит красиво, но все же это ни к чему. Все та же европейская линия: Августин – Абельяр – Паскаль – Руссо – Розанов... Итак я отверг последнего (перед ним был Платон), последнего своего кумира. Теперь их больше не осталось» [4].

В том же «разговоре» Я. Друскин объяснил, что его не устраивало в деятельности названных им мыслителей:

«Я думал, в чем недостаток европейского образа мысли и я нашел его. Этот недостаток: несерьезность или, иначе говоря, талантливость <...> Я понял, не надо специально думать, давать себе задания. Надо быть неспособным и несообразительным. Не вносить в писание ничего личного, никаких имен...» [5].

К слову сказать, в «дневнике» Хармса все построено на «личном» и на «именах». Как и у Розанова.

О чем говорят приведенные выше «упоминания»? Если не вдаваться в подробности идеологических и философских споров, то с уверенностью можно сказать одно: Розанова в этом кругу знали, о нем спорили, и он мог оказывать определенное воздействие на умы новых молодых российских писателей.

В своих записях Хармс, как и Розанов в «опавших листьях», нередко предстал в образе человека, совершившего какой-то грех. В такие моменты своей жизни они, вольно или невольно, уподоблялись создателям библейских псалмов в минуты их душевного смятения. В качестве примера можно привести 50-й псалом Давида, в котором автор-герой кается в том, что соблазнил замужнюю женщину Вирсавию и просит Бога о прощении и поддержке:

«Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей, и по множеству щедрот Твоих изгладь беззакония мои. Многократно омой меня от беззакония моего, и от греха моего очисти меня, ибо беззакония мои я сознаю, и грех мой всегда предо мною» [6].

По примеру библейских псалмопевцев Розанов тоже считал себя вправе напрямую обращаться к Богу

«Боже, Боже, – вопрошал он в "Уединенном", – зачем Ты забыл меня? Разве Ты не знаешь, что всякий раз, как Ты забываешь меня, я теряюсь. (опыты)» [7].

Слово «опыты» в конце этого отрывка повторяется в заметках Розанова несколько раз. И означает оно всегда одно и то же: общение с проститутками.

Хармс был религиозным человеком. Читал на ночь молитвы. Просил у Бога прощения и защиты.

«Отче Савва, я пал, – исповедовался он в дневнике 1937 года. – Помоги мне подняться» [3, с. 132].

В тот же день он делает еще одну запись: «Я вижу, как я гибну. И нет энергии бороться с этим. Боже, прошу Твоей помощи» [3, с. 132].

Пять месяцев спустя мотив «падения» повторяется в его записях почти дословно, с небольшими изменениями.

«Так низко, как я упал, – мало кто падает. Одно несомненно: я упал так низко, что мне уже теперь никогда не подняться» [3, с. 138].

О каком «падении» писал Хармс? Что беспокоило его? Ответ на этот вопрос содержится, возможно, в записи от 26 мая 1938 года:

«Меня мучает "пол", – признавался Хармс. – Я неделями, а иногда месяцами не знаю женщины» [3, с. 139].

За двенадцать лет до этого (25 мая 1926) Хармс впервые, может быть, заметил, констатировал ненормальность такого своего поведения.

«Ужасно, когда женщина занимает так много места в жизни» [3, с. 81].

Женщины, действительно, занимали важное, если не сказать – главное место в его жизни. Как вспоминала Марина Малич, его вторая жена: «Что составляло для него главный интерес? Чем он внутренне жил, помимо писаний? Я думаю, очень важную роль в его жизни играла область сексуального. Судя по тому, что я видела, это было так. У него, по-моему, было что-то неладное с сексом. И с этой спал и с той... Бесконечные романы. И один, и другой, и третий, и четвертый... бесконечные!» <...> [8].

«Я в конце концов устала, – признавалась Марина Малич, – от всех этих непонятных мне штук. От всех этих бесконечных увлечений, романов, когда он сходилась буквально со всеми женщинами, которых знал. Это было, я думаю, даже как-то бессмысленно, ненормально» [9].

Обращает на себя внимание следующее наблюдение Хармса: «Лучше удаются художественные произведения, изображающие отрицательные стороны человеческой природы» [3, с. 115].

Наблюдение не новое. Об этом писали и до Хармса. У Розанова есть несколько заметок на эту тему.

«Смотрите, – недоумевал он во втором коробе “Опавших листьев”, – злодеяния льются, как свободная песнь, а добродетельная жизнь тянется, как панихида.

*(в каб. уединения)»* [7, с. 276].

В отличие от Хармса, который просто констатировал замеченный факт, Розанов пытался его объяснить.

«Порок живописен, а добродетель так тускла», – замечает он. И добавляет, – «Что же все это за ужасы?!» [7, с. 276].

Несколько иначе эту же мысль Розанов выразил в другом отрывке:

«Человек искренен в пороке и неискренен в добродетели» [7, с. 275].

Проблема, по Розанову, заключалась в том, что:

«... таланты наши как-то связаны с пороками, а добродетели – с бесцветностью. Вот из этой “закавыки” и вытаскивайся» [7, с. 47].

Хармс тоже задумывался над этой «закавкой». Он понимал, что его постоянные мысли о женщинах, о сексе – это что-то нехорошее, неправильное. Он пытался анализировать свое поведение. Наблюдал за собой. Как будто проводил «опыты» (как Розанов). Результаты записывал в дневник. Один из таких «опытов» привел его к интересному и во многом парадоксальному выводу. Вот что он написал 18 июня 1937 года:

«Я совершенно отупел. Это страшно. Полная импотенция во всех смыслах. Расхлябанность видна даже в почерке.

Но какое сумасшедшее упорство есть во мне в направлении к пороку. Я высиживаю часами изо дня в день, чтобы добиться своего, и не добиваюсь, но все же высиживаю. Вот что значит искренний интерес!

Довольно кривляний: у меня ни к чему нет интереса, только к этому. Вдохновение и интерес – это то же самое.

Уклониться от истинного вдохновения столь же трудно, как и от порока.

При истинном вдохновении исчезает все и остается только оно одно.

Поэтому порок есть тоже своего рода вдохновение. В основе порока и вдохновения лежит то же самое. В их основе лежит подлинный интерес.

Подлинный интерес – это главное в нашей жизни.

Человек, лишенный интереса к чему бы то ни было, быстро гибнет.

Слишком односторонний и сильный интерес чрезмерно увеличивает напряжение человеческой жизни; еще один толчок, и человек сходит с ума.

Человек не в силах выполнить своего долга, если у него нет к этому истинного Интереса.

Если истинный Интерес человека совпадает с направлением его долга, то такой человек становится великим» [3, с. 129–130].

Мысль о том, что «в основе порока и вдохновения лежит то же самое», а именно – «подлинный интерес», подводила Хармса к выводу, что «порок есть тоже своего рода вдохновение».

Совпадал ли «истинный интерес» Хармса к женщинам с его «долгом», с его служением литературе? Осознавал ли он свое литературное творчество как «долг»? Может, и осознавал. Иначе бы не написал:

«Обладать только умом и талантом слишком мало. Надо иметь еще энергию, реальный интерес, чистоту мысли и чувство долга» [3, с. 128].

Но главный вопрос в другом. Если довести мысль Хармса до логического конца, то получается, что «порок» и «вдохновение» – это «близнецы-братья», вышедшие из одного лона и связанные друг с другом многими невидимыми нитями.

«Нет пророка без порока», – написал Хармс в дневнике 1934 года [3, с. 119].

Эта фраза может восприниматься как остроумная игра слов, как что-то каламбурное. Но, не исключено, что Хармс вкладывал в нее и более серьезный смысл. И тогда, может статься, «гений» и «злодейство» («порочность») окажутся не такими уж и «несовместными».

### Список литературы

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина // Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 870.
2. Там же. – С. 870.
3. Даниил Хармс. Горло бредит бритвою: Случаи, рассказы, дневниковые записи // Глагол. – 1991. – № 4. – С. 84–86. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
4. Логос. – 1993. – № 4. – С. 51.
5. Там же. – С. 50–51.
6. Библия. – М., 1993. – С. 555.
7. Розанов В. В. Уединенное / сост. вступ. статья, коммент., библиогр. А. Н. Николюкина. – М. : Политиздат, 1999. – С. 54. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
8. Глоцер В., Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. – М., 2000. – С. 76.
9. Там же. – С. 76.

## **«ЧУЖОЙ СЮЖЕТ» В ПЬЕСЕ Е.Л. ШВАРЦА «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»**

*А.Х. Шамова*

Вспоминая в своей автобиографии историю одной из написанных им сказок, Андерсен писал: «Чужой сюжет как бы вошел в мою кровь и плоть, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет» [1, с. 89]. Никто не мог бы лучше Е.Л. Шварца понять значение слова: «пересоздал». Никто не мог бы лучше, чем он, представить себе, какая бурная работа ума и сердца художника, какая внутренняя энергия истинно современного человека требуется для того, чтобы «чужой сюжет» оказался в полном смысле слова «пересозданным» и приведенным в соответствие с вкусом, духовным опытом и нравственными потребностями новых поколений.

Следуя своему убеждению, что жизнь в сказках в основе своей развивается совершенно по тем же законам, что и в действительности, Шварц наполнял взаимоотношения своих сказочных персонажей реалиями, которые, возможно, бесконечно знакомы современному человеку, но далеко не каждый в достаточной степени их осмыслил.

Пьеса «Снежная королева» была написана Е. Шварцем в 1938 году, поставлена в Московском театре для детей 22 марта 1939 года. Драматург называет свое творение «Сказка в четырех действиях на андерсеновские темы». К творчеству великого датчанина советский драматург будет обращаться еще не раз (пьесы-сказки «Тень», «Голый король»). Уже в афише есть персонажи, не встречающиеся в сказке Андерсена. Это Сказочник, Советник, Ворон и Ворона, Принц Клаус, Принцесса Эльза, Лакеи короля и пр. Имя мальчика, замороженного Снежной королевой, тоже меняется: он не Кай, как у Андерсена, а Кей.

Одним из самых деятельных и активных участников всех происходящих в сказке событий становится Сказочник. Это и друг детей, и помощник Герды, тайно сопровождающий ее на нелегком и опасном пути к Кею. Когда он рассказывает о себе, читатель и зритель невольно вспоминают о настоящем авторе «Снежной королевы». «Когда я учился в пятом классе, мне было восемнадцать лет. Ростом я был такой же, как теперь, а нескладен был еще больше. И ребята дразнили меня, а я, чтобы спастись, рассказывал им сказки» [4, с. 95].

Сцена появления Снежной королевы перекликается с биографической «Сказкой моей жизни», в которой Андерсен вспоминает, что в детстве, сидя у постели умирающего отца, видел за окном Ледяную деву.

В первом монологе Сказочника, которым открывается пьеса-сказка уже определены функции этого героя: «Мне прискучило все рассказывать да рассказывать. Сегодня я буду показывать сказку. И не только показывать – я сам буду участвовать во всех приключениях. Как же так? А очень

просто. Моя сказка – я в ней хозяин» [4, с. 56]. В пьесе Шварца Сказочник объединяет в себе рассказчика, героя и собственно творца истории, пересказывает многие андерсеновские сказки: о сапожной щётке, о поющих ступеньках, о чайнике и, конечно, о Кее и Герде, о их верной дружбе. У датского сказочника сказку о Снежной королеве рассказывает бабушка, а в пьесе – тоже Сказочник. Удивительные и чудесные истории может придумывать только этот персонаж, во многом выражающий авторскую точку зрения.

В сказке Андерсена нет такого персонажа, как Советник, любящий редкости, торгующий летом льдом, а зимою решившим разводиться и продавать розы. Этот человек, искренне не понимает, что может быть «радостнее денег». Создавая гротескную фигуру коммерции советника, драматург придает ему черты педанта, существа с канцелярскими мозгами. Одна его фраза: «Я: а) – отомщу, б) – скоро отомщу и в) – страшно отомщу», и перед нами с исчерпывающей психологической ясностью зануда и «сухарь», ненавидящий все живое. Совершаемые им на протяжении всей пьесы подлости становятся вполне естественными не только благодаря его манере разговаривать, но и манере смотреть на собеседника особым непроницаемым взглядом.

Преобразился в пьесе характер маленькой разбойницы. Атаманша разбойников, ее мать, произносит по-шварцевски парадоксальную фразу: «Детей надо баловать-тогда из них вырастают настоящие разбойники» [4, с. 78] Избалованная наследница способна на сильную и искреннюю симпатию к Герде, но в то же время, чтобы не отпускать ее от себя, может привязать новую подружку (или игрушку?) «тройным разбойничьим узлом» к кровати, приговаривая: «Спи, моя маленькая» [4, с. 91].

Отталкиваясь от сказочного сюжета Андерсена, Е.Л. Шварц углубляет и усложняет сюжет сказки, выстраивает композицию согласно законам драмы, а не литературной сказки. В пьесе конфликт переосмыслен, появляется тема противостояния коммерции, власти денег, с одной стороны, и настоящих человеческих чувств, с другой: Сказочник-Советник. Сказочник и Советник-антагонисты, их конфликт – это конфликт героя и антигероя, добра и зла. Но прежде всего – конфликт творца и власти. Тема противостояния художника и власти родилась у Е.Л. Шварца в конце 1930-х годов. Он сумел выразить ее в детской сказке, которая, по словам Е. Неелова, всегда «освещается тревожным светом современности» [2, с. 8].

Интерес Андерсена к религиозно-этическим проблемам в «Снежной королеве» вполне очевиден, сказочника интересует борьба доброго и злого в мире. Вспомним эпизод, в котором тролль изготавливает волшебное зеркало, заставляющее людей видеть одно дурное. Осколки этого зеркала попадают Каю в глаз и сердце. В пьесе Шварца Кей сам виноват в своей беде: он соглашается поцеловать Снежную королеву, когда она называет его трусом. Мотив волшебного зеркала у Шварца отсутствует. Драматург убирает некоторые эпизоды из сказки Андерсена: нет эпизода, в котором Гер-

да попадает в волшебный сад. Может быть, это объясняется тем, что автор пьесы не хочет затягивать действие, а с другой стороны, героиня Андерсена, подавленная, отступает перед бедой, случившейся с Каем, она считает его погибшим. Шварцевская Герда более устремленная и уверенная: она ни на секунду не сомневается, что Кей жив.

Если специфика сказок Андерсена обусловлена романтическим и во многом трагическим мироощущением автора, то для драматурга Е.Л. Шварца жизненность образов, психологическая достоверность, сценичность на первом месте.

### **Список литературы**

1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории : в 2 т. / Г. Х. Андерсен – Л. : Художественная литература, 1969. – Т. 1. – 655 с.
2. Исаева Е. Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Евгения Шварца : дис. ... канд. филол. наук / Е. Ш. Исаева. – Ташкент, 1985. – 285 с.
3. Неелов Е. М. Современная литературная сказка и научная фантастика / Е. М. Неелов. – Петрозаводск : Изд. ПетрГУ, 1973.
4. Шварц Е. Л. Пьесы : в 2 т. / Е. Л. Шварц. – М. : Вагриус, 2008. – Т. 1.

## Д. САМОЙЛОВ: ПОЭЗИЯ «ПОЗДНЕЙ ПУШКИНСКОЙ ПЛЕЯДЫ»

*Н.П. Крохина*

В поэтической книге «Залив» (1978–1981) Д. Самойлов (1920–1990) писал о себе и близких поэтах-единомышленниках:

Пусть нас увидят без возни,  
Без козней, розни и надсады.  
Тогда и скажется: «Они  
Из поздней пушкинской плеяды».  
Я нас возвысить не хочу.  
Мы – послушники ясновидца...  
Пока в России Пушкин длится,  
Метелям не задуть свечу. [3, с. 256]

Так поэт афористически ёмко определяет архетипическое значение А.С. Пушкина для отечественной поэтической традиции. Суждение поэта соотносимо с размышлениями современных исследователей. Цитирую И.В. Кондакова: «Все мы живём под знаком "Вместо Пушкина" – в виртуальной квазиреальности, наполненной литературными самозванцами», потерявшей различие между добром и злом. «Пушкин – это архетипическая мера русской культуры, тем более важная, что в русской культуре обычно торжествует безмерность, неизмеримость, стихийность» [1, с. 11, 265]. Или, как писал в своём фундаментальном труде В.В. Мусатов: «Развитие русской поэзии XX века невозможно представить себе вне её самоопределения относительно Пушкина» [2, с. 12]. Можно сослаться на В.К. Кантора, А.С. Панарина и других учёных. Классическая пушкинская традиция преломляется по-разному в неклассической русской лирике первой половины XX века и вновь актуализируется в «пятидесятых полосатых и шестидесятых дрожжевых» [3, с. 512].

Эту ориентацию на пушкинский исток Д. Самойлов осмыслял в своих дневниках 1960-х гг., защищая идею духовной независимости писателя и определяя свой идеал литературы пушкинскими словами: «Это литература чести и достоинства и, следовательно, надежды. Пора восстановить в человеке чувство независимости перед угнетением и бесстрашие перед духовным пленом» [4, с. 340, 352]. Утверждая возвращение литературы «к ясности и свободе духа», поэт шёл за своими великими современниками: А. Солженицыным, Б. Пастернаком, А. Ахматовой. Истоком этого классического мироотношения была поэзия Пушкина: «Поэзия Пушкина есть чистое выражение духовного опыта, опыта чувств и мыслей... В нём богоравное достоинство творца» [4, с. 366]. На этот пушкинский архетип понимания поэта ориентирована вся зрелая лирика Д. Самойлова, пронизанная диалогом с поэтическим миром Пушкина. Рассмотрим важнейшие

проявления этого диалога, раскрывающего Самойлова как поэта, по его же определению, «поздней пушкинской плеяды».

Пушкинская традиция прежде всего проявляется в культуре стиха: ясность классической формы, простота рифмы, тяга к высокой пушкинской лексике – умиление, восторг, гармония, просветлённость, вольность, лира, муза, благодать, горний свет, услада, боренье, блаженство, столь же высокие глагольные формы – угас, воссияло, взыскупя, узрев, лобзаем и др.

Пушкин становится лирическим героем ряда самоейловских стихов, являя образ Поэта. «Болдинская осень» [3, с. 84] строится на контрасте мира с его несвободой («Везде холера, всюду карантин») и внутренней свободы поэта:

Но почему-то сны его воздушны...  
И почему-то рифмы простодушны...  
Какая мудрость в каждом сочлененьи  
Согласной с гласной!..

Здесь и проявляется то «богоравное достоинство творца», которое открывал современный поэт в ясновидце Пушкине: «Благодарье Богу – ты свободен – / В России, в Болдине, в карантине...». Самойлов возвращается к важнейшим вехам творческой биографии Пушкина. Поэт любит вводить диалоговую форму в свои стихи, подобно пушкинскому «Разговору книгопродавца с поэтом». На диалоге Пестеля, «русского Брута» и Поэта построено стихотворение «Пестель, Поэт и Анна» [3, с. 140–142], и этот диалог на тему поэт и власть перетекает в диалог эпох, в котором пушкинские строки получают новый смысл: «– Но тупость рабства сокрушает гений! / – В политике кто гений – тот злодей, – / Ответил Пушкин».

В поэзию Самойлова входит тема отрицания насилия, о чём поэт размышлял и в дневнике: «Аморальной следует считать любую концепцию, требующую уничтожения части людей во имя всеобщего блага» [5, с. 7]. Тема диалога с декабристом найдёт продолжение в более позднем стихотворении «Декабрист» [3, с. 423]. Перед нами монолог декабриста, ключевая строка которого: «Нам повезло, что мы не взяли власть». Третий путь между бунтом и деспотической государственностью – столь необходимое для народа просвещение: «Мы будем жить. Нет ничего священной, / Чем просвещение в наши дни». Защитником просвещения Самойлов делает и Пушкина в его диалоге с Пестелем: «дворянства назначенье – / Хранить народа честь и просвещение» [3, с. 140]. В этом диалоге эпох «Конец Пугачёва» в одноимённом стихотворении [3, с. 138–139] дан в тональности пушкинских «Бесов»:

Вьются тучи, как знамёна,  
Небо – цвета кумача.  
Мчится конная колонна  
Бить Емельку Пугача. [3, с. 138]

А «цвет кумача» включает тему бесов XX века. Стихотворение развёртывает сложнейший образ Пугачёва: царь и «страхолюдина-бандит», «душегуб» и просящий православного попа благословить свои степные рати «в правый бой», обречённый на гибель и возмечтавший «парить орлом». Диалоговая форма выстраивает поэтический текст по законам драмы, как строится и поэзия Пушкина. Образ Пугачёва соотносим с «Капитанской дочкой» Пушкина. Литература отражает полярности русской жизни:

Мужицкий бунт – начало русской прозы.  
Не Свифтов смех, не Вертеровы слёзы,  
А заячий тулупчик Пугача,  
Насильно снятый с барского плеча. [3, с. 173]

Как отмечает автор предисловия к избранным произведениям поэта И. Шайтанов, Самойлов приучил своего читателя к тому, что «главное недоговорено. Оно в подтексте» [6, с. 17]. Мужичькому бунту в «Капитанской дочке» противостоит милосердие, спасающее главного героя. И мужичькому бунту как русскому нигилизму («Мужик бунтует против всех основ, / Опровергая кесаря и Бога. / Немая Русь, обильна и убога, / Упрямо ищет сокровенных слов») в цитируемом стихотворении «Стихи и проза» противостоит «Российский стих – гражданственность сама» [3, с. 173].

Недаром поэт возвращается не только к биографии Пушкина, но и к знаковым фигурам пушкинской эпохи. Свою книгу первой половины «загадочных семидесятых» поэт называет пушкинской реминисценцией «Волна и камень» (1970–1974), определяя пушкинскими образами смену эпох: «До свиданья, Державин / И его времена, / До свидания, камень, / И да будет волна!» [3, с. 156]. Своё время поэт символически называет как «Отпадение от камня, / Восхождение к волне». Образ камня связывается с суровой гражданственностью, одами Державина («С державной лирою Державин» [3, с. 495]) и Ломоносова («ямбов ломоносовских грома...» [3, с. 173]), а волна – волнение, которого так много в самоейловских стихах, «протеканье времён», «неотвратимое течение» времени» [3, с. 337], которое так остро ощущал и Пушкин. С волной связан пушкинский исток.

Потому поэт так любил сочетанье времён. Приметы разных времён сочетаются в стихотворении «Пушкин по радио» [3, с. 368–369]. Пушкинские цитаты – «Любви, надежды, тихой славы / Недолго тешил нас обман» и «Исчезли юные забавы, / Как сон, как утренний туман», – проходя рефреном через весь поэтический текст, переплетаются с военным временем и юностью поэта XX века. В этих временных сдвигах возможны встречи Пушкина и Петра. Герой «Медного всадника» встречается с автором и к последнему адресует слова «Ужо тебе!» [3, с. 180–181]. Или встреча самого поэта с Пушкиным – в стихотворении «Ночной гость» [3, с. 217–219]:

Он вошёл, похож на Алеко.  
Где-то этого человека  
Я встречал. А может быть – нет.

Я услышал: всхлипнула тройка  
Бубенцами. Звякнула бойко  
И опять унеслась в снега.

Поэт переносит читателя в метафизическое измерение, независимое от времени, в котором нет деления «на усопших и на живых»:

Мне забавно времён смешенье.  
Ведь любое наше свершенье  
Независимо от времён.

И отвечая ночному гостю, современный поэт утверждает свою главную истину чести и достоинства человека, столь близкую пушкинскому утверждению «самостоянья» человека в его противоборстве с веком:

Ничего не прошу у века,  
Кроме звания человека.

Но диалог двух поэтов завершают неразрешимые вопросы, задаваемые ночным гостем:

Неужели возврат к истокам  
Может в этом веке жестоком  
Напоить сердца и умы?  
Не напрасно ли мы возносим  
Силу песен, мудрость ремёсел,  
Старых празднеств брагу и сыть?  
Я не ведаю, как нам быть.

«Возврат к истокам» неотделим от мучившей и Пушкина, и Самойлова темы призвания поэта в современном мире.

Для поэта «поздней пушкинской плеяды» важна тема памяти: «Но в памяти такая скрыта мощь, / Что возвращает образы и множит» [3, с. 99]. Тема памяти неотделима от темы времени, движения времени и смены эпох, лежащей в основе книги «Волна и камень». Часто пушкинские ассоциации в этом движении времени пересекаются с памятью иных поэтических миров, получая новые обертоны и смыслы. В стихотворении «Красота» пушкинский абсолют – «красота превыше дарований» сочетается с реминисценциями из поэзии И. Анненского: «Она как скрипка на моём плече... / И волосы струятся по плечу, / Как музыка немая» [3, с. 102]. Самойловская «Смерть поэта» посвящена Анне Ахматовой [3, с. 148–149]. Пушкинские реминисценции возвращают к вечной теме поэта: «Стихотворства тяжёлое бремя / Прославляет стоустое время». И Ахматова за своё «дивное дело поэта» «десять раз заплатила сполна», и Пушкин: «Он заплатил за нелюбовь Натальи. / Всё остальное – мелкие детали» [3, с. 258]. Пушкинские образы и мотивы включаются в иной контекст времени: образ пророка – «Но есть возвышенная старость, / Что грозно вызревает в нас... / И тычет в нас перстом пророка, / И хриплым голосом кричит» [3, с. 125]. Или вариация на тему пророка:

Надо себя сжечь  
И превратиться в речь.  
Сжечь себя дотла,  
Чтоб только речь жгла. [3, с. 220]

Иная грань темы поэта – поэзия как игра, моцартианская лёгкость, порождающая пушкинский лаконизм:

Я сделал вновь поэзию игрой  
<...> Весёлой и серьёзной  
Игрой <...>  
Не мало ль этого для ремесла,  
Внушённого поэту высшей силой,  
Рождённого для сокрушенья зла  
Или томленья в этой жизни милой. [3, с. 267]

Стихотворение отсылает к теме призвания поэта в современном мире.

Пушкинские реминисценции есть и в переживании любви: «И всех, кого любил, / Я разлюбить уже не в силах!» [3, с. 104] – строки возвращают к пушкинским «На холмах Грузии...». Или реминисценции перетекают в ироническую вариацию на пушкинскую тему («Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»):

Неужели всю жизнь надо маяться!  
А потом от тебя останется –  
Не горшок, не гудок, не подкова, –  
Может, слово, может, полслова –  
Что-то вроде сухого листочка,  
Тень взлетевшего с крыши стрижа  
И каких-нибудь полглоточка  
Эликсира, который – душа. [3, с. 188]

Или поэт даёт свой вариант ответа на пушкинское размышление «На свете счастья нет, но есть покой и воля»: «Пусть счастья нет. Есть долгие заботы. / И этой жизни милый гнёт» [3, с. 447].

В своём диалоге эпох поэт отмечает знаковые фигуры пушкинской традиции: Фет [3, с. 257], поздний Тютчев [3, с. 410], поздний Пастернак, сочетая любимых поэтов ключевым словом: «И страсть, и гибель, и февраль» – Тютчев, Пушкин, Пастернак [3, с. 258]. В «позднюю пушкинскую плеяду» поэт включает Марию Петровых [3, с. 262–263], Вл. Соколова [3, с. 214, 391], Арс. Тарковского: «Мария Петровых да ты / В наш век бездумной суеты / Без суеты писать умели» [3, с. 398]. В этих обращениях к своим единомышленникам есть пушкинская потребность в дружбе и братстве:

Увлечены порывом высшим,  
Охвачены святым огнём,  
Стихи в самозабвенье пишем  
И, успокоясь, издаём.  
А после холодно читаем

В журнале вялую строку  
И равнодушно подставляем  
Своё творенье остряку. [3, с. 447]

Об этом двойственном уделе поэта впервые писал Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом». Поэт «поздней пушкинской плеяды» видел своё призвание в том, чтобы хранить «золото русской речи»: «Моё единственное достояние – / Русская речь» [3, с. 283, 288] – в её ясности, лаконизме, глубине:

И снова всё светло и бренно –  
Вода, и небо, и песок,  
И хрупкая морская пена,  
И отплывающий челнок... [3, с. 280]

Главное для поэта «поздней пушкинской плеяды», что за всей этой простотой и лаконичностью стиха стоит христианское миропонимание, которое и делает Пушкина истоком и архетипом этой поэзии: «Вдруг горный свет в меня нисходит»; «Господь меня помилуй, / Господь меня прости»; «Когда уже надежды нет / И опостылел белый свет, / И невозможно жить с людьми, / О господи, подай любви!» [3, с. 304, 319, 350]; «Добро на Руси ничего не имети»; «Разрушена души структура, / Она познала жизни тлен»; «Благослови её Господь!» [3, с. 371, 385, 398]; «И ждешь, чтоб месяц засветил лампаду, / Чтоб вознести молитвы и мольбы» [3, с. 476]. Христианские мотивы нарастают в поздней самойловской поэзии 1980-х годов, реализуя его слова о «возвышенной старости, / Что грозно вызревает в нас... / И тычет в нас перстом пророка» [3, с. 125]. И подобно Пушкину, поэта до конца мучают сомнения в нужности его искусства:

Зачем, зачем стремится гений  
Познать ненужность бытия,  
Ведь всё мгновенней и мгновенней  
И сокровенней жизнь моя!.. [3, с. 404]

Самая свобода поэта проистекает из его христианского миропонимания.

Когда-то поэт утверждал в диалоге с Пушкиным «Ничего не прошу у века, / Кроме звания человека» [3, с. 218]. Теперь в конце 80-х поэт развёртывает своё кредо человечности, главное – отдаваться

Любви, сочувствию, слезам,  
Прощенью, отвращенью к крови.  
Всё это, относясь к азам,  
Естественно в своей основе. [3, с. 499]

Таким образом, для Самойлова важен диалог с Пушкиным не только на уровне поэтики, которая стареет и меняется, но на уровне вечных смыслов.

### Список литературы

1. Кондаков И. В. Вместо Пушкина: этюды о русском постмодернизме / И. В. Кондаков. – М. : МБА, 2011. – 383 с.
2. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М. : Азбуковник, 2016. – 720 с.
3. Самойлов Д. Избранные произведения : в 2 т. / Д. Самойлов. – М. : Художественная литература, 1989. – 559 с. – Т. 1. Стихотворения.
4. Самойлов Д. Подённые записи : в 2 т. / Д. Самойлов. – М. : Время, 2002. – Т. 1. – 416 с.
5. Самойлов Д. Подённые записи : 2 т. / Д. Самойлов. – М. : Время, 2002. – Т. 2. – 384 с.
6. Шайтанов И. О времени слышнее весть... / И. Шайтанов // Самойлов Д. Избранные произведения : в 2 т. – Т. 1. Стихотворения. – С. 5–20.

**«СВЕТЛЫЕ ДУШИ» В. ШУКШИНА:  
ОТ «ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»  
К «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ»**

*П.А. Гончаров, Е.Л. Стрыгина*

Рубеж 1950–1960 годов – период диффузных изменений культурных парадигм: общество «созидания нового мира» не сменяется, но во многом становится в некотором роде «ностальгирующим» обществом. Один из актуальных в это время текстов – «Программа КПСС» (1961) – с одной стороны, был проектом строительства нового общества с конкретными сроками и задачами: «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме» [6, с. 142]. Характерно, что В. Шукшин воспринимал эту задачу как вполне осуществимую: «работнику прилавка», отрицающему эту близкую социальную перспективу, в его дипломном фильме «бьют лицо». Хотя известно, что Шукшин «играл» не только как актер, но и как режиссер и сценарист.

С другой стороны, программа включала в себя «моральный кодекс строителя коммунизма» – важнейший акт всего документа, значительно потеснивший прежде актуальный лозунг «классовой борьбы». В «кодексе» можно увидеть реализацию ностальгии основанного на материалистической прагматике общества по утраченным или переосмысленным духовным ценностям недавнего прошлого, текст, не только построенный по образцу евангельских заповедей, но эти заповеди частично реанимирующий. Так, этот текст декларировал «высокое сознание общественного долга, нетерпимость к нарушениям общественных интересов; коллективизм и товарищескую взаимопомощь: каждый за всех, все за одного; гуманные отношения и взаимное уважение между людьми: человек человеку – друг, товарищ и брат; честность и правдивость, нравственную чистоту, простоту и скромность в общественной и личной жизни» [6, с. 120]. Первый шукшинский сборник рассказов своей «идеологической» составляющей вполне созвучен этой части кодекса, как, впрочем, и многие произведения «деревенщиков».

Ностальгия касается в эту эпоху и литературы. Заметным и характерным литературным феноменом этого же времени стала вторая книга «Поднятой целины» (1960), отличающаяся от первой лиризмом, основанным не только на дистанции между временем действия и временем повествования (год 1930 и 1950-е годы соответственно), но и на ностальгии по утраченной за это отрезвляющее время революционной романтике. В литературе рождается целое течение «лирической прозы», основой пафоса которого оказываются элегически-ностальгические настроения («Дневные звёзды» О. Берггольц, «Угощаю рябиной» А. Яшина, «Владимирские про-

селки» и «Капля росы» В. Солоухина, «Звездопад» В. Астафьева и т.п.). Предмет ностальгически-элегических настроений мог быть разным (от воспоминаний о детстве в «углической горкоммуне» до юношеской любви в прифронтовом госпитале), но ностальгическая обращенность их в прошлое была очевидной.

Актуальные ещё «производственные» темы получают в это время неожиданные решения. Так рождается феномен Ф. Абрамова, его роман «Братья и сестры», сочетающий в себе фактуру производственной прозы (колхозная жизнь деревни Пекашино) с ностальгией по воскрешенному войной деревенскому «миру», отразившейся даже и в названии романа.

Литературоцентричность русской советской культуры в 1930–1950-е годы оказывается дополненной и потесненной «киноцентричностью». Процессы, протекающие в этих двух видах искусства, выглядят во многом «симметричными», созвучными. В этом смысле фигура В.М. Шукшина – уникальна, поскольку одинаково значима и для истории литературы, и для истории кинематографа. Его дипломный фильм («Из Лебяжьего сообщают», 1960) – о неполадках в Лебяжьем, грозящих срывом уборки урожая. Однако главные акценты фильма расставлены не столько на «производственных» проблемах, сколько на том, как их умело решают руководители района, невзирая на острые семейные драмы. Первый секретарь райкома советует терпящему разрыв с женой Петру Ивлеву: «Уборка уборкой, а семью забывать – это, знаешь, тоже...». Семейные драмы, распад, разрыв, попытки заново создать семью из этого «производственного» фильма органично перейдут в проблематику зрелой кинодраматургии и новеллистики Шукшина.

«Живет такой парень» (1964) построен на характерной для того времени производственной истории – командировка водителей грузовиков из райцентра на уборку «в глубинку». Кадры работы на хмелинах, работы на стройке в этом фильме являются данью кинематографу на производственную тему, но они не противоречат коллективистскому образу жизни, настойчиво воссоздаваемому тем же Шукшиным в рассказах на деревенскую тему. Наиболее ярко это свойство крестьянского сознания акцентировано в сцене у ворот в рассказе «Сельские жители», где бабка Маланья делится со всеми соседями своими планами поездки в Москву. Фильм же вмещает в себя и несколько не состоявшихся, но ярко обозначенных любовных историй (Пашка и библиотечарша, Пашкин напарник и вдова, Пашка и журналистка), а помимо них – мистически притягательные, ностальгические истории из довоенного прошлого (женщина, ищущая себе одежды и персонифицирующая то ли смерть, то ли любовь).

Литературным произведением, наиболее ярко и лаконично отразившим начало новой литературной эпохи, является, на наш взгляд, рассказ В. Шукшина «*Светлые души*». Время работы над ним, время и место его появления в печати (Октябрь, 1961. – № 3), принято относить к «кочетовскому

периоду» жизни и творчества Шукшина. Вс. Кочетов, с его романом «Журбины» – ярким образцом «производственной прозы», с его журнальной сугубо «соцреалистической» политикой (в одном номере с шукшинским рассказом вышли воспоминания К. Ворошилова, роман С. Бабаевского, стихи А. Прокофьева, Н. Асеева, произведения других идеологически «выдержанных» авторов), олицетворял собой в литературе того времени консерватизм партийного свойства, противостоящий дозированному свободолобию «Нового мира», всем иным «оттепельным» тенденциям.

Но не менее интересным для судьбы и истолкования рассказа «Светлые души» оказывается иное – вскоре он выйдет в составе сборника рассказов «Сельские жители», название которого, вместе с упомянутым абрамовским романом, «Привычным делом» В. Белова, «Последним поклоном» В. Астафьева станет своеобразной «афишей» «деревенской прозы», – тихо расставшейся с «соцреалистическим каноном».

В этом плане рассказ знаменует собой непрерывность и преемственность в развитии историко-литературного процесса и параллельно с этим демонстрирует, как в недрах устоявшегося литературного направления, сросшегося с этим направлением литературно-художественного издания, рождается совершенно иной художественный феномен.

«Михайло Беспалов полторы недели не был дома: возил зерно из далёких глубинок» [9, т. 2, с. 6]. Первая фраза рассказа отсылает читателя как минимум к четырем установкам (элементам, канонам, стереотипам) соцреалистической производственной литературы и кинодраматургии. Стереотип первый – «незамысловатое», «простонародное», «кондовое» имя героя, восходящее к именам персонажей-тружеников (или рядящихся в маску тружеников) из «производственной литературы» 1890–1950-х годов (горьковские Игнат Гордеев, Илья Артамонов, Макар из «Усомнившегося Макара» А. Платонова, Кондрат Майданников из «Поднятой целины» М. Шолохова, Гордей Ворон и Галина Ермолаевна Пересветова из «Кубанских казаков» Н. Погодина и И. Пырьева, Иван Вихров из «Русского леса» Л. Леонова, и т.д.).

Однако здесь этот стереотип слегка скорректирован, а точнее – утрирован старорусской традицией бытования избранной Шукшиным формы имени (Михайло), что настойчиво отсылает читателя не только к ломоносовскому пласту русской культуры, но и к тому времени (конец 1920-х годов), когда складывающаяся «производственная литература» с её именами-клеймами была предметом откровенного пародирования («Пахал Гаврила спозаранку, Гаврила плуг свой обожал»).

Вторая часть антропонима (фамилия Беспалов), подчеркивая намек на психофизическую «особость» носителя фамилии, сближает фамилию героя с прозвищем-характеристикой персонажа, что является оригинальным стилевым приёмом Шукшина. К такого рода прозвищам-кличкам отсылают нас названия рассказов писателя «Дебил», «Сураз», «Беспалый»,

«Упорный», «Алеша Бесконвойный», а также имена-фамилии его героев (Стырь – «носовитый» герой романа о Разине, Прокудин – бывший уголовник в «Калине красной», Лысый, Брюхатый – антигерои повести для театра «Энергичные люди» и др.). «Простонародность», «кондовость» имени и сходство с прозвищем фамилии персонажа «Светлых душ» продолжена Шукшиным в образе Кондрата Лютаева из рассказа «И разыгрались же кони в поле» – о приезде в город «председателя большущего колхоза в степном Алтае».

Второй стереотип не менее значим. Чуть далее в тексте «Светлых душ» – весомое уточнение образа главного героя, восходящее едва ли не к описанию щита Ахилла, коня рыцаря или русского богатыря: «Приехал в субботу, когда солнце уже садилось. На машине. Долго вырुливал в узкие ворота, сотрясая застоявшийся теплый воздух гулом мотора» [9, с. 6]. Герой «новой литературы» (именно в таком качестве преподносит себя «производственная литература») должен нести с собой новые детали и атрибуты времени. Шукшин однажды уже «сажал» главных героев на лошадь в рассказе о современности («Двое на телеге», 1958), «посадит» и еще не однажды («Кукушкины слезки», «Шире шаг, маэстро!» и др.), но это станет архаичной редкостью для его произведений. Грузовик, трактор – именно такой «стальной конь» носит на себе не только Пашку Колокольникова, но и Ивана Расторгуева, Егора Прокудина – героев наиболее удачных шукшинских киносценариев. «Волги», «длинные автонобили», «такси» для шукшинского художественного мира суть знаки и атрибуты мира чуждого, если не враждебного. Своеобразным и ристалищем-турниром, и знаком-афишей шукшинских симпатий становится здесь финал «Калины красной»: самосвал, разбивающий «Волгу» с подельниками Губошлепа: «Из "Волги" даже не успели выскочить... Труженик-самосвал, как разъяренный бык, ударил ее в бок, опрокинул и стал над ней. Петро вылез из кабины...» [9, т. 3, с. 453]. «Машина» Михайлы Беспалова поэтому является и знаком индустриальной, урбанистической цивилизации, и деталью «производственной» литературы, но в ней заключены интенции помощника, друга, ассоциирующиеся и с богатырским конем, и с Сивкой-Буркой, и с волшебным волком Ивана-царевича. С её помощью Пашка Колокольников доставляет невесту для приятеля-инженера, грузовик становится и орудием возмездия в рассказах «Мой зять украл машину дров!», «Рыжий».

Стереотип третий производственной литературы связан с её специфической интригой: производство (стройка, колхоз, завод и т.п. – в его самых различных формах) так занимает персонажа, что он почти лишается возможности (права, надежды) на личную жизнь. Так происходит у Надежды Босталоевой и инженера Вермо – героев «Ювенильного моря» А. Платонова, у героев «Русского леса» Л. Леонова. В актуализированном на рубеже 1950–1960-х годов шолоховском романе о коллективизации и Нагульнов, и Давыдов видят в Лушке «один вред» для колхозного дела, а

Варя Харламова во многом из-за самоотверженной увлеченности Давыдова производственными делами обречена на одиночество. Герои фильма Н. Погодина и И. Пырьева Галина Пересветова и Гордей Ворон, лишь преодолевая «сопротивление» нахлынувших на них дел послевоенного восстановления колхозов, оказываются вместе.

Полное пафоса и лиризма «преодоление» производственных коллизий через взаимное расположение любящих друг друга героев составляет основу мелодраматической интриги многих произведений конца 1920–1950-х годов. Прошел через это не только Ф. Абрамов, но и В. Астафьев в романе «Тают снега» [3, с. 28–36]. Шукшин чуть заостряет этот «конфликт» тем, что в него вовлечены уже состоявшиеся, хотя и совсем молодые супруги. Но это «заострение» оказывается вполне достаточным, чтобы привнести в текст элемент мягкой пародии, что знаменовало собой начало дистанцирования от привычных в литературе стереотипов производственно-личной интриги.

Четвертый стереотип производственной литературы связан с её своеобразной «метагеографией», в соответствии с которой место действия произведения этого направления связано со строгой иерархией «столица – периферия, глубинка», «цивилизованный город – стремящаяся к свету деревня». Но и он ставится автором под сомнение: «Из избы вышла жена Михайлы, Анна, молодая круглолицая баба. Постояла на крыльце» [9, т. 2, с. 6]. – Получается, что заявленный в качестве главного герой и сам проживает в одной из таких «глубинок», с её неизменными «избами», «крыльцами» и «круглолицыми бабами».

Вряд ли Шукшин когда-либо ставил перед собой цель «отменить» «производственную прозу». Его цели были или более масштабными, или вполне конкретными, частными. В одном из писем, датированном декабрем 1961 года, адресованном сестре, потерявшей мужа, он пишет: «Твоё спасение в детях. Мне – в славе. Я ее, славу, упорно добиваюсь. Я добьюсь ее, если не умру раньше» [1, с. 135].

Вторая цель была связана с осознанием своей миссии в культуре, и более того – в истории России. По обоснованному выводу А.Н. Варламова, «всё, что происходило в России и с Россией в XX веке, было для него <...> войной между мужиками и большевиками, в которой Шукшин был однозначно на стороне мужиков, относясь к государству, и не только советскому, но и дореволюционному, как к силе ему и его сословию враждебной» [1, с. 185]. Ощущая себя «представителем русского крестьянства», он стремится реабилитировать это «государствообразующее» сословие (в 1959 году «сельские жители» составляли 48 % населения РСФСР) [7, с. 29], снять с него подозрения в «мелкособственнической» психологии. Для Шукшина (сына репрессированного «за подготовку восстания», а затем реабилитированного крестьянина) это была и глубоко личная задача,

реализованная в числе прочего и в характерном для его персонажного мира «разинском типе» бунтующего героя [2].

Вероятно, и в это время писателю часто вспоминаются горькие обиды голодного детства между деревней и городом: «Мы шли с сундучками в гору, и с нами вместе – налегке – городские. <...> Наши сундучки не давали им покоя. – Чяво там, Ваня? Сальса шматок да мядку туясок? – Сейчас раскошелитесь, черти! Все вытряхнем! – Гроши-то куда запрятали?.. Куркули, в рот вам пароход!» [9, т. 2, с. 337]. Такая «дружба» обитателей русских городов и весей традиционна для русской культуры едва ли не изначально. Так, не менее «приветливо» встречают Карачаровского выходца Илью Муромца близ великокняжеского терема «бояре киевские». «Мужищицо деревенщина», – величает его и стольнокиевский «Владымир» [5, с. 127]. Но эта традиционная «гармония» русских сословий в 10–50-е годы XX века подогревалась классовою теорией, в соответствии с которой крестьянство – класс, ежечасно «рождающий буржуазию». «Мелкие собственники – это наши противники. Мелкособственническая стихия – самый опасный наш враг» [4, с. 193]. Члену районного комитета ВЛКСМ, члену КПСС, студенту ВГИКА эта многократно воспроизводимая «политграмма» была, вероятно, не только хорошо знакома, но и (по сугубо биографическим причинам) – глубоко оскорбительна.

Шукшин в своём стремлении сделать сельского жителя «полноценным» героем современной литературы допускает даже своеобразный публицистический «перехлест». Его Михайло Беспалов рассуждает даже не как гражданин страны, а скорее как гражданин мира, используя восходящие к литературе, но ставшие к тому времени уже газетными штампы: «Весь СССР прокормить – это... одна шестая часть» [9, т. 2, с. 10]. Есенинские озарения о «шестой части земли», населенной людьми, для которых «уж не село, а вся земля» – «мать», у Шукшина оказываются повседневной прозой деревенской жизни.

Шукшинский Михайло Беспалов лишен не только «мелкособственнической психологии» (свой заработок он не обсуждает с женой, ради неё готов продать и «овечку», и «хоть все продать»), он лишен даже малого намека на меркантилизм.

Для автора (вероятно, и для героя тоже) не важно, где, в какой организации (МТС, РТС, совхоз, колхоз, городское автопредприятие) трудится Михайло Беспалов. «Сельский житель», крестьянин, приобретший профессию, связанную с механизацией труда, с урбанизацией некогда сплошь деревенской страны. Но, прежде всего, труженик, сохранивший в себе лучшие, по мнению писателя, свойства: уважение и немногословную нежность к жене, традиционное крестьянское благоговение перед хлебом – основой крестьянского благосостояния. Он не жалеет в работе себя, но для сбережения урожая (заботливый «хозяин необъятной родины своей») Ми-

хайло готов пожертвовать не только собственным одеялом, но и временем, выпавшим на свидание с молодой женой.

Что касается его увлеченности «производством» – точнее казенным грузовиком и его «карбюратором», то она оказывается предметом мягкого, но настойчивого пародирования: «Михайло полежал еще немного, потом осторожно высвободил свою руку, вылез из-под одеяла и на цыпочках вышел из избы. Когда через полчаса Аннахватила мужа и выглянула в окно, она увидела его у машины. На крыле ослепительно блестели под луной его белые кальсоны. Михайло продувал карбюратор» [9, т. 2, с. 11–12].

Четырежды за время короткого свидания с женой («На одну ночь придет и то норовит убежать!») он предпочитает общению с женой заботу о своем «стальном коне». Буффонада, комизм положения доходит в рассказе до своего апогея, когда Анна прибегает к иронии и псевдоэротическим, почти саркастическим аллюзиям: «Ты её не целуешь, случайно? Ведь за мной в женихах так не ухаживал, как за ней, черт её надавал, проклятую!» [9, т. 2, с. 9], а чуть далее и к шутовой угрозе как итогу гротесковых антропоморфных уподоблений: «Я ее подожду когда-нибудь, твою машину. Она дождется у меня!» [9, т. 2, с. 11].

Однако восприятие главным героем машины в качестве помощника и друга, заботы о котором уместны и посреди ночи, делают и ревность, и шутовые угрозы молодой жены отнюдь не беспочвенными: у «стального коня» появляется глубинное мифофольклорное наполнение, сближающее этот образ с поэтикой «деревенской прозы». Но в целом, это мягкая пародия, не контрастирующая с лирическим ночным пейзажем, точнее – с ночными звуками села: «Гармонь ушла на покой. Теперь только далеко в степи ровно, на одной ноте, гудел одинокий трактор» [9, т. 2, с. 10]. В восприятии и изображении Шукшина лад ночной деревни в равной степени составляют и «ушедшая на покой» гармонь, и гудение трактора. Шукшин оказывается в явной оппозиции либеральным тенденциям своего времени, в соответствии с которыми и «трактор», и «борьба за мир» (почти в равной степени, но под измененными «именами», представленными в главном документе страны) видятся безынтересной для «высокого искусства» политизированной тарбарщиной: «Трактор пашет: дыр – дыр – дыр, / А мы боремся за мир!». Бытование этого текста в молодёжном фольклоре, безусловно, связано с временем урбанизации и переходом от лозунга «мировой революции» к идее «мирного существования». Именно «мирное сосуществование и борьба за всеобщий мир», вместе с устранением различий «между городом и деревней» [6, с. 55] провозглашались одной из главных задач партийного и государственного строительства на рубеже 1950–1960-х годов.

Вслед за «Страной Муравией» А. Твардовского, за второй книгой «Поднятой целины» М. Шолохова, в одну эпоху и во многом в унисон с Н. Рубцовым, В. Шукшин пытается увидеть гармонию жизни новой, колхозной уже деревни:

Давно ли, гуляя, гармонь оглашала окрестность  
И сам председатель плясал, выбиваясь из сил,  
И требовал выпить за доблесть, за труд и за честность,  
И лучшую жницу, как знамя, в руках пронесил! [8, с. 161]

Рубцовский председатель, явно отражающий некие вологодские реалии, оказывается близким родственником и пляшущему Андрею Фролову – председателю артели из «Страны Муравии», и прямой родней пырьевско-погодинскому Гордею Ворону, и шолоховскому Семену Давыдову. В не меньшей мере этот образ созвучен и Андрею Леонтьевичу Шукшину (брату погибшего Макара Леонтьевича), прообразу Кондрата Лютаева – тоже «председателя» из рассказа «И разыгрались же кони в поле». Противоречия, конфликты, драматические мотивы сборника «Сельские жители», в отличие от более поздних рассказов, не имеют фатального, неотвратимо трагического характера, представляют сибирскую деревню изменившейся, но еще не потерявшей изначально присущей ей гармонии. Увидеть в калейдоскопе многообразной и противоречивой деревенской послевоенной жизни картины счастливого артельного труда пытаются в эту же эпоху Ф. Абрамов («Алька»), В. Распутин (сцены последнего покоса в «Прощании с Матерой»). Но это уже несколько другая тема.

А вошедший в сборник рассказ «Светлые души» представляет собой переходное от «производственной литературы» к «деревенской прозе» явление и по структуре персонажного мира, и по атрибутике заключенного в нем «вещного» мира. Своеобразным отразившимся в рассказе способом такого перехода оказывается и мифологизация деталей урбанистической цивилизации, и мягкое пародирование различных стереотипов теснимой новыми художественными системами «производственной литературы».

### Список литературы

1. Варламов А. Н. Шукшин / А. Н. Варламов. – М. : Молодая гвардия, 2015. – 399 с.
2. Гончаров П. А. Разин и «разинский тип» в прозе В.М. Шукшина : монография / П. А. Гончаров, П. П. Гончаров, Е. Л. Стрыгина. – Мичуринск-Наукоград : МГПИ, 2010. – 191 с.
3. Гончаров П. А. Роман В. Астафьева «Тают снега» и стереотипы «производственной прозы» / П. А. Гончаров, П. П. Гончаров // Сборник материалов Международной научной конференции, посвященной 90-летию Виктора Астафьева и 75-летию Валерия Гаврилина (19 мая 2014 г.) / Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. – СПб., 2014. – С. 28–36.
4. Ленин В. И. Заключительное слово по докладу о концессиях / В. И. Ленин // ПСС. – М. : Изд-во политической литературы, 1970. – Т. 43. – С. 184–196.
5. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. – Архангельск : Северо-западное кн. изд-во, 1983. – 336 с.

6. Программа Коммунистической партии Советского Союза. – М. : Политиздат, 1974. – 143 с.

7. РСФСР в 1962 году: краткий статистический справочник. – М. : Госстатиздат, 1963. – 236 с.

8. Рубцов Н. М. Последняя осень: Стихотворения, письма, воспоминания современников / Н. М. Рубцов. – М. : Эксмо, 2002. – 608 с.

9. Шукшин В. М. Собрник сочинений : в 3 т. / сост. Л. Федосеева-Шукшина. – М. : Молодая гвардия, 1985.

## ФОЛЬКЛОРНОЕ НАЧАЛО В РАССКАЗЕ Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА «С КОШЁЛОЧКОЙ»

*Е.Е. Завьялова*

Рассказ «С кошелочкой» был написан Ф.Н. Горенштейном в 1981 году и впервые опубликован в России в 1990 году – в сокращенном виде. Редакция объясняла это ограниченной «площадью тонкого журнала» [2, с. 11]. Однако вырезанными оказались самые неудобные (политически острые либо пикантные) фрагменты.

Небольшое произведение максимально точно, наглядно отражает повседневные реалии советской действительности и содержит глубокий философский подтекст. В центре всегда актуальная проблема русского национального характера.

Главная героиня рассказа, Авдотьюшка (Авдотья Титовна Родионова), называется «продовольственной старухой без биографии» [3, с. 431]. **Имя 'Авдотьюшка'** встречается в народных песнях. В частности, Авдотьюшкой Изотьевной величается Масленица, представляемая в виде молодой нарядной женщины с трёххаршинной косой. В любовной лирике Авдотьюшка – молодая красавица, она даёт от ворот поворот кичливому дворянскому сыну («Доня хороша, Авдотьюшка пригожа» [1, с. 139–140]), предупреждает об опасности возлюбленного – разудалого молодца Игнатия Парфёновича [1, с. 298–299]. И так далее.

Героиня рассказа «В кошёлочке» отказывается мысленно возвращаться в годы своей молодости: «Когда-то будильник этот будил-поднимал и Авдотьюшку, и остальных... Кого? Да что там...» [3, с. 425]. Но запах «партийной» [3, с. 442] колбасы, дорогого кремлёвского продукта, который по ошибке завезли в гастроном, заставляет вспомнить похожий аромат, и перед ней возникает картина из прошлого: «Самовар кипел червонного золота, баранки филипповские. Он красавец был. И у Авдотьюшки коса ржаная. В двадцать пятом году это было... Нет, в двадцать третьем...» [3, с. 442]. Героиня рассказа, поневоле заглянув в минувшее, неожиданно для всех (и для себя) начинает плакать. Самовар, баранки, коса – все эти подробности отсылают к народным образам, к **лубочной картинке**.

Менее очевидный вариант интертекстуальной связи произведения – с известной исторической песней «Авдотья Рязаночка». Отголоски сюжета о нашествии Батыя можно различить в упоминании о магазине, «где татары торгуют» [3, с. 426], и в замечании по поводу кассирши «она на рязанском языке говорит» [3, с. 442]. Другие допустимые параметры для сопоставления – долгий путь обеих героинь, их терпение, ум, находчивость. Однако горожанка Авдотья совершает подвиг, вызволяя из плена не только близких, но целый народ, а усилия Авдотьюшки направлены исключительно на удовлетворение собственной страсти к вкусенькому. Здесь

можно вести речь о травестировании популярного сюжета. Возможно также, что сходства между двумя произведениями объясняются воздействием на них жанра сказки (путешествие в далёкое царство, воздвигнутые на пути «три заставы великие» [5, с. 292], образ «мудрой девы» [7, с. 166] и др.).

Фольклорное начало проявляется на разных уровнях художественного текста. Вернёмся к **уменьшительно-ласкательным суффиксам**. Почти все слова искомой формы произносятся напрямую главной героиней либо содержатся в несобственно-прямой речи, с ней связанной. Их подавляющее большинство касается вожделенной еды: бульончик, кочанчик, яблочко, курочка, земляничка, черничка, селёdochка, картошечка, косточка, яички; икорка, колбаска, ветчинка, малинка, рыбка; чаёк, балычок, лучок, лангетик, антрекотик; супец, хлебец, маслице, мучица, мясо и т.д. В этом плане Авдотьюшка являет полную противоположность Иудушке Головлёву, который употребляет указанную форму слов вне зависимости от ситуации и контекста. Соответственно, если у М.Е. Салтыкова-Щедрина обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов в речи персонажа – свидетельство его лицемерия, то у Ф.Н. Горенштейна это знак маниакальной любви к деликатесам, простительной для человека, прошедшего через голодные годы коллективизации и войны.

Приведём **другие примеры фольклоризмов**. Это:

- прилагательные в краткой форме («сахарну косточку» [3, с. 437]);
- характерные лексемы («авось» [3, с. 441], «студёная» [3, с. 437], «печалится» [3, с. 446], «горюет» [3, с. 444, 445, 446], «поднатужилась» [3, с. 444]);
- постоянные эпитеты («добрые люди» [3, с. 436], «червонного золота» [3, с. 442]);
- инверсии («мухи чёрные» [3, с. 436], «руки тяжёлые» [3, с. 432], «воздух чистый» [3, с. 430], «девчонки молодые» [3, с. 436], «очередь немалая» [3, с. 437]);
- плеоназмы («трудности-обиды» [3, с. 437], «беда-злосчастье» [3, с. 428], «будил-поднимал» [3, с. 425], «ругается-грозит» [3, с. 438], «крутит-вертит» [3, с. 436], «гладить-баловать» [3, с. 446]);
- тавтология («грязней грязного» [3, с. 441]);
- глагольная рифма («шумит мясной, гудит мясной» [3, с. 437], «кошёлочку обнимать, <...> Бурёнушку гладить-баловать» [3, с. 446]);
- стилизованные под пословицы и поговорки авторские конструкции либо изменённые аутентичные формы: («было не повернёшься, стало не вздохнёшь...» [3, с. 429], «не пожнёшь, не пожуёшь» [3, с. 430], «вспоминать... забыла» [3, с. 442]);
- словесные повторы, синтаксический параллелизм («хитрость – она резиновая, а терпение – оно железное» [3, с. 444], «об кого-то кулак свой ушибла, об кого-то локоть рассадила» [3, с. 444]).

Ещё более любопытны **параллели со сказками на мотивообразном уровне**.

Свою кошёлочку героиня воспринимает как живое существо: «Ах ты моя кормилица, ах ты моя Бурёнушка» [3, с. 426]; «Где ж она теперь, моя кормилица, где ж она теперь, моя Бурёнушка?» [3, с. 444]; «Как Авдотьюшка начала свою кошёлочку обнимать, как начала Бурёнушку гладить-баловать...» [3, с. 446]. Кличка – аллюзия на сказки с сюжетом «Чудесная корова». В «Бурёнушке» животное спасает Марью-царевну от голода: «Марья-царевна встала, подошла к коровушке-бурёнушке, в праву ножку поклонилась, напилась-наелась, хорошо срядилась и ходит весь день как барыня» [4, с. 96, 97]. В «Крошечке-Хаврошечке» – исполняет за сиротку всю тяжёлую работу, после того как та влезает «коровушке-матушке» [4, с. 94, 95] в одно ухо и вылезает в другое. Данный мотив основан на антропоморфических представлениях древнего человека, на тотемических верованиях. Ф.Н. Горенштейн объединяет функции волшебного помощника (коровы) и волшебного средства (сумки) в одном предмете. Причём тайна появления кошёлочки остаётся нераскрытой (В.Я. Пропп указывает на такие же пробелы в фольклорных сказках: «внезапное самостоятельное появление волшебного средства или помощника чаще всего встречаются без всякой подготовки. Это – рудиментарные формы» [6, с. 56]).

Описание охоты Родионовой в продуктовом магазине отсылает сразу к нескольким народным сказкам о животных: «"Цып, цып, цып", – про себя приговаривает старая лисица-сестрица Авдотьюшка, – поем курятинки, поем. <...> Вот он, курятник на прилавке. Которую курочку цап-царап Авдотьюшка?» [3, с. 428]. Как и её столкновение со «слепой волчицей» [3, с. 428] – женщиной-инвалидом, также претендующей на покупку «полупотрошённых» [3, с. 428] вне очереди. Помимо этого Родионова сравнивается с мышкой: «Авдотьюшка уже всюду пошнырять успеет, как мышка...» [3, с. 425]; «Тут не лисья хитрость Авдотьюшке нужна, а мышьяная» [3, с. 429]. Общеизвестен мотив превращения в мышь «ведьмы (женщины, девицы)» [8, с. 190].

Незнакомый юноша, которому главная героиня мешает на скамеечке целоваться с его спутницей, грозит: «Уйди, старая, а то последний зуб выбью» [3, с. 427]. Эта и некоторые другие подробности позволяют сопоставить Авдотьюшку с **Бабой-ягой**. Седые волосы, выбившиеся из-под платка. Походы за ягодой в «живые лесочки» [3, с. 425]. Возгласы «уф, уф» [3, с. 425, 427]. Принюхивания в мясном отделе («ноздри щекочет запах растерзанной плоти» [3, с. 437]), затем в колбасном («здесь мясо чистокровное <...>. Чем ближе Авдотьюшка подходит, тем сильнее запах чувствует» [3, с. 442]). Любовь к потрохам («почками лакомится» [3, с. 431]). Дар «чудесного» общения на расстоянии: «Заглянет в её маленький телевизор политический обозреватель <...>. Искажится, перекосится лицо политического обозревателя, заорёт он не своим голосом, поскольку телевизор давно неисправный» [3, с. 431–432] (телевизор фактически уподобляется Ф.Н. Горенштейном волшебному зеркалу или серебряному блюдечку с наливным яблочком).

Кудряшова, ещё одна соперница по промыслу, именует главную героиню ведьмой. Повествователь в сцене, посвящённой добыче «мясца», – «хищницей нашей беззубой» [3, с. 437]. Эти характеристики имеют под собой разумное основание. Во всяком случае, Авдотьюшка трижды называет народ из «мирной» очереди «говяжим» [3, с. 427, 428], с одной стороны, имея в виду покорность граждан (что, учитывая зацикленность героини на еде, не удивительно), с другой – вольно или невольно отождествляя людей с мясом. Намерения Родионовой касательно приглянувшегося кусочка имеют явный каннибалистический оттенок: «Авдотьюшка б уж за ним, как за ребёночком, поухаживала, в двух водах обмыла, студёной и тепловатой, от плёночек-сухожилий отчистила, сахарну косточку вырезала – и в супец. А из мякоти котлетушек-ребятушек бы понаделала...» [3, с. 437]. Приблизившись к прилавку, героиня «тянется к мясцу» [3, с. 440], волнуется. Заполучив желанное, улыбается, единожды за всё повествование. Мало того – Авдотьюшка претворяет задуманное в жизнь: зайдя за угол, вынимает кусок мяса, «как ребёночка» [3, с. 440], нянчит и целует его.

Позаимствованными из мифологии и сказок представляются многие другие подробности произведения. Например, число «семь» в сцене штурма семью старухами прилавка [3, с. 429]. И манера описания их успеха: «Всех раскидали, добыли польской ветчинки» [3, с. 429] (знаменательны лексемы 'раскидали', 'добыли'). Образ «красного знамени-самобранки» [3, с. 434]. Поза продавщицы, находящейся в пустом «чисто прибранном» [3, с. 430] магазине-тереме: «сидит, рукой щёку подпёрла» [3, с. 430]. Разговор с умным дураком, младшим, как Иванушка или Емеля, братом в семье (характерно начало фрагмента: «Вдруг навстречу дурак» [3, с. 441]). Чудной мясник-«даритель», который неожиданно ласково обходится с Авдотьюшкой: «Разрешите, я вам в кошёлочку положу» [3, с. 440]. Работа по добыче продуктов сопоставляется с промыслом былинного персонажа: «Соловью-разбойнику здесь делать нечего» [3, с. 426], а далее изображается генеральный секретарь чилийской компартии Лучо, свистящий в «милицейский свисток» [3, с. 435].

Передвижная очередь уподобляется Змею Горынычу: её хвост извивается, поскольку пьяный рабочий, везущий на тележке коробки, намеренно поворачивает из стороны в сторону и наращивает темп: «А подсобник вертит, подсобник крутит. Куда он, туда и очередь, как хвост» [3, с. 436]. На крутом повороте из неё выпадает, не выдержав темпа, инженер Фишелевич, хрустят его кости (совсем как у неудачливого богатыря, сражающегося с чудовищем). Когда движение, наконец, прекращается, очередь «стоит» [3, с. 436] и «дышит тяжело» [3, с. 436]; не люди – единое целое.

Несчастье ждёт героиню в самом дальнем (за тридевять земель) и самом грязном магазине, в окружении нечёсаных продавщиц и подсобников «с татуировками на костлявых руках и впалых, съеденных алкоголем грудях» [3, с. 442]. В этом страшном для Авдотьюшки месте «лежит на

прилавке красавица колбаса» [3, с. 442], «словно бы прямо из кремлёвского распределителя» [3, с. 442]. Она томится в тёмном гастрономе, словно красная девица под замком у Кощея (красавица, «крепкая, как тёмно-красный мрамор» [3, с. 442], окружена существами, у которых костлявые руки и впалая грудь). Здесь происходит последний бой героини. Оттеснённая толпой, пожилая женщина выходит из себя: «Разошлась Авдотьюшка от обиды. Платок с головы сбился. Об кого-то кулак свой ушибла, об кого-то локоть рассадила» [3, с. 444]. И, наконец, «пихнутая» чьим-то «железобетонным» [3, с. 444] задом, она падает, теряя сознание – и свою подружку-кошёлочку.

Ф.Н. Горенштейн разворачивает повествование одновременно в нескольких временных плоскостях: брежневский период, гражданская война, эпоха Ивана Грозного, доисторическое прошлое и т.д. Смешение стилистических пластов, их столкновение – следствие причудливого переплетения в сознании Авдотьюшки и её соплеменников научных фактов, пропагандистских штампов, суеверий. Обилие фольклорных элементов в рассказе позволяет писателю привлечь внимание читателей к вопросам об истоках, специфике «истинно русского» и «русифицированного» мировоззрения, сущности национального характера и историческом пути России.

### Список литературы

1. Великорусские народные песни / изд. проф. А. И. Соболевским. – СПб. : Государственная типография, 1898. – Т. IV. – 722 с.
2. Горенштейн Ф. С кошёлочкой / Ф. Горенштейн // Огонёк. – 1990. – № 35. – С. 11–14.
3. Горенштейн Ф. С кошёлочкой / Ф. Горенштейн // Проза Русского Зарубежья. III / сост., предисл. и коммент. О. И. Дарка. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2000. – С. 423–446.
4. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 5 т. Т. 1 / предисл. А. Н. Афанасьева. – М. : ТЕРРА, 1999. – 320 с.
5. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года / сост., вступит, статья и коммент. А. И. Баландина. – Архангельск : Северо-Западное книжное издательство, 1983. – 337 с.
6. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп // Государственный институт истории искусств. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.
7. Путилов Б. Н. Песня об Авдотье Рязаночке (к истории Рязанского песенного цикла) / Б. Н. Путилов // Труды отдела древнерусской литературы. – М.; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1958. – Т. XIV. – С. 163–168.
8. Топоров В. Н. Мышь // Мифы народов мира / В. Н. Топоров / ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 190.

## АНТИЧНЫЕ И БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ЛИРИКЕ Н. МОРДОВИНОЙ

*П.С. Попов*

Существует большое количество определений термина «интертекстуальность», предложенные Р. Бартом, Ю. Кристевой, Н. Фатеевой [2, 3, 8] и другими, но канонической считается формулировка И. Смирнова: «Интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе» [7, с. 193].

Лирика известной астраханской поэтессы Н. Мордовиной не отличается частотным употреблением аллюзий. Те немногие примеры, которые встречаются в её творчестве, нельзя назвать развернутыми, они используются на уровне упоминания.

В стихотворениях Н. Мордовиной можно выявить ряд аллюзий, отсылающих к античной мифологии и библейским сюжетам. Например, в самом заглавии стихотворения «Сцилла и Харибда» заложена аллюзия, заставляющая обратиться к древнегреческой мифологии. Лирическая героиня страдает от того, что бытовые тяготы не позволяют развиваться духовно, и она вынуждена выбирать между поэзией (и творчеством в целом) и благополучием семьи: «Талантливая мать / Всегда семье обуза»; «А эта вся в стихах, / Как молодая. / И, понимая их, / Я молча силы трачу / На стирку, на уборку, на обеды...». Сцилла и Харибда – это морские чудища из древнегреческой мифологии, которые скрываются в проливе под скалами, расположенными на расстоянии полёта стрелы. У героя, оказавшегося в такой ловушке, нет никакой возможности спастись. Сюжет этого мифа стал причиной образования пословицы, равнозначщей русской «оказаться между молотом и наковальней». Данная аллюзия используется в стихотворении для того, чтобы произвести на читателя эмоциональное впечатление, укрепить его во мнении, что лирическая героиня оказалась перед серьезным выбором [6, с. 61–62].

В названии стихотворения «Парнас» – явная отсылка к древнегреческой мифологии, где Парнас является священной горой, связанной с мифическими сказаниями. В литературе традиция именовать Парнасом сообщество обитающих на горе муз постепенно распространилась и на самих деятелей искусства, особенно поэтов. Однако в стихотворении Н. Мордовиной Парнас становится синонимом жажды славы: «Меня сюда не звали. Все места / Давно и прочно заняты другими. / Все звания высокие звучат / Как собственные имена маститых»; «О, я не рвусь, опережая разных, / К божественной вершине вечной славы, – / Мне свято место у ее начала».

Для лирической героини творчество и природа едины, гораздо более ценным, чем слава, оказывается само право писать. Отчаянная борьба за попытки стать одним из знаменитых деятелей искусства представляется героине чашей: «Пускай другие рвутся к пенной чаше, / Где лишь у дна Бессмертия горчинка, / А сверху только пена сладкой Славы, – / Напиток, выжигающий сердца». Лирической героине важнее, чтобы ее стихи, «рожденные от света и от желанья терпкого – любить» «проклюнулись», как птицы, и улетели выше, «прямо к солнцу». Идея стихотворения близка идее древнегреческого мифа: погоня за недостижимой мечтой приводит к гибели.

В основе системы образов стихотворения «крылья», символ, который отсылает читателя к знаменитому сюжету древнегреческой мифологии о Дедале и Икаре: «Летите прямо к солнцу и не бойтесь – / Ни воском, кровью я скрепила крылья» [1, с. 65–67].

Мифологический и библейский контексты объединяются в стихотворении «В новом веке блистать не нам»: «На Голгофу через Парнас». Гора для Н. Мордовиной – символ восхождения, вершина творчества. Мордовинский поэтический текст заставляет провести аналогии с иудейско-христианской и греческой мифологией – гора Голгофа и гора Парнас. Автор контаминирует библейский и античный образы. В стихотворении утверждается, что, хотя поэты совершают ошибки, личный опыт бесценен: «И с Голгофы своих потерь / Я на новых гляжу теперь: / Не жалею – богаче тот, / Кто и лед и огонь пройдет, / Отмолив у небес грехи / За впадение души в стихи». В этих строках заложена идея стихотворения. Аллюзия позволяет приравнять творчество к страданию, показать их парадоксальную взаимосвязь. Не связанные друг с другом понятия выступают синонимами, поскольку для лирической героини «впадение души в стихи» равноценно греху [6, с. 4].

Образ Голгофы используется и в стихотворении «Во все века». Автор обращается к библейскому мотиву: «Припомни: на Голгофу шел / Иисус без спора. / И улюлюкали вослед, / И камнем в спину...» Первая часть строки представляет собой аллюзию; вторая является неточным, недословным цитированием строк из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Пророк»: «В меня все ближние мои / Бросали бешено камня» [4, с. 139–140], – которые, в свою очередь, отсылают к Новому Завету: «Кто из вас без греха, пусть первый бросит в меня камень» [Ин. 8: 7]. Строки: «Не перекладывай свой крест / Другим на плечи» – восходят к Евангелие от Иоанна, где говорится, что Иисус сам нес крест, на котором его должны были распять [Ин 19: 17]. Автор призывает самостоятельно переносить тяготы жизни и преодолевать трудности, не пытаться найти виновного и вменить ему в обязанность решать чужие проблемы. Использование вышеописанных интертекстуальных включений придает значимости стихотворению, автор подчеркивает, что люди продолжают грешить: «Во все века как мы страшны! / И как похожи!» [5].

Н. Мордовина использует аллюзию в стихотворении – «В образе триедином», которая отражается в самом заголовке и раскрывается в поэтическом тексте: «В образе триедином: / Ивы на Лебедином / Озере... Вязь мостов, / В небо персты крестов». Сходство выстраивается на христианском триединстве и достопримечательностях Астрахани. С помощью аллюзии автор приравнивает пейзаж города к христианским ценностям [6, с. 20–21].

В стихотворении «Стигматы» появляется аллюзия на христианскую легенду о том, что у верующих могут появляться болезненные кровоточащие раны на руках и ногах, т.е. на месте ран, полученных Христом во время распятия. Аллюзия заключается в самом названии и в поэтическом тексте. По аналогии с болезненными кровоточащими ранами на телах подвижников христианства Н. Мордовина выражает мысль о внутренних травмах, связанных с тем, что человек забывает о своих предках, но в его подсознании все равно хранится историческое прошлое [6, с. 47–48].

Стихотворение выстраивается на биографической цитации основных периодов истории родного Н. Мордовиной польского народа: «На этой земле, после боли изгнания, / К житью привыкали при новом порядке / Мои беспокойные, ссыльные предки, / Вростая в истомные, жаркие полдни...»; «И в смутное время ныряли в потемки / Бесславных сражений – / За Польшу! За Мнишек!..»; «Пощады просить не умевшие сроду, / Поточками крови стекали по плахе, / Смущая молчаньем своим воеводу: / – "И смерть не пугает их... Чертовы ляхи!"». Аллюзия и биографическая цитация доказывают идею стихотворения: далекое историческое прошлое может оказывать большое влияние на жизнь и творчество человека, его мировоззрение.

Таким образом, в поэзии Н. Мордовиной аллюзии достаточно редки. Из всего многообразия интертекстуальных форм поэтесса предпочитает отсылки к мифологическим и библейским сюжетам.

### Список литературы

1. Апаликова В. Другого измеренья птица / В. Апаликова // Сборник философской лирики Н. Мордовиной. – Астрахань : Изд-во ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2012. – 88 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1978. – 512 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / сост. Г. Косиков. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 213–214.
4. Лермонтов М. Собрание сочинений : в 4 т. / под ред. Е. Дворецкой. – М. : Издательство «Художественная литература», 1984. – 478 с.
5. Мордовина Н. Когда до боли надоест / Н. Мордовина. – Режим доступа : <https://souzpisatel.ru/ninel-aleksandrovna-mordovina/> (дата обращения: 25.02.2018).

6. Мордовина Н. Улыбка души. Стихотворения / Н. Мордовина. – Астрахань : Астраханская областная писательская организация Союза писателей России при участии Астраханского отделения Литературного Фонда России, 1999. – 64 с.

7. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И. Смирнов. – СПб. : СПбГУ, 1995. – 193 с.

8. Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. Фатеева // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25–38.

**РОЛЬ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ И ФИЛОСОФИИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ГЭРИ СНАЙДЕРА  
(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «СЕРЕДИНА АВГУСТА  
НА СМОТРОВОЙ ПЛОЩАДКЕ ГОРЫ “СУРДУ”»)**

*В.А. Крылова*

Гэри Снайдер (Gary Snyder, b. 1930) на протяжении уже полувека является ключевой фигурой в американском искусстве и литературе, будучи одним из лидеров т.н. «Сан-Францисского Ренессанса» (San Francisco Renaissance) – движения, связанного с культурным расцветом на западном побережье Америки в 1950-х годах. Первый сборник стихов «Каменная отсыпь» («Riprap») был опубликован в 1959 году, затем в 1960 – «Мифы и Тексты» («Myths and Texts»). В последующие годы были изданы такие сборники, как «Нахлынувшая волна» («Regarding Wave», 1970), «Топорища» («Axe Handles», 1983), «Горы и реки без конца» («Mountains and Rivers Without End», 1996) и др. В 1974-м году Снайдер опубликовал сборник стихотворений «Черепаший остров» («Turtle Island»), за который спустя год стал лауреатом Пулитцеровской премии.

Одна из важнейших составляющих эстетической программы Г. Снайдера – взаимозависимость, взаимосвязь и взаимопроникновение американской и других культур. На примере его произведений хорошо прослеживаются тенденции, присущие американской литературе второй половины XX столетия, а именно – интерес к историческому прошлому и национальной культуре, протест против «массового общества» и «военного террора», культ природы. Важное место в его творчестве занимают не только идеи энвайронментализма (экологическое движение, направленное на усиление мер по защите окружающей среды), но и интерес к буддизму и культуре Восточной Азии, особенно Древнего Китая.

Гэри Снайдер свободно говорит на китайском и японском языках и является одним из самых выдающихся переводчиков стихотворений китайского поэта династии Тан ХаньШаня (Hanshan, примерно IX век н.э.). «Стихотворения Холодной Горы» («Cold Mountain Poems»), английские переводы Снайдера стихотворений ХаньШаня, были впервые опубликованы в журнале «Evergreen Review» (1956), а затем перепечатаны в его сборнике «Каменная отсыпь и Стихотворения Холодной Горы» (1965). Снайдер также перевел восемнадцать стихотворений японского поэта Миядзавы Кэндзи (Miyazawa Kanji, 1896–1933) в своем сборнике «Глушь» («The Back Country», 1969). Его переводы помогли раскрыть азиатскую культуру для американцев и сузить разрыв между Америкой и Азией.

Стоит упомянуть, что Снайдер не единственный, кто переводил «Стихотворения Холодной Горы», к примеру, в 1954 году вышел перевод Артура Вaley (Arthur Waley), британского сиолога и переводчика, «Двадцать семь

стихотворений ХаньШаня» («Twenty-seven Poems by Han-shan»). Тем не менее, перевод Снайдера, который «оживил» «Стихотворения Холодной Горы», заинтриговал читателей в большей степени. Следует отметить, что «Стихотворения Холодной Горы» стали феноменом, обретя популярность среди читателей и писателей т.н. Бит-поколения, и были восприняты как классика английского перевода китайской литературы, тогда как другие переводы Снайдера редко привлекали читательский интерес.

В своем эссе «*Размышления о моих переводах поэта Династии Тан ХаньШаня*» («Reflections on my translations of the T'ang poet Han-Shan») Гэри Снайдер отмечает важность подлинного творчества переводчика и взаимодействия между поэтом и переводчиком: «По-настоящему художественный перевод стихотворения может потребовать усилий воображения почти так же, как создание оригинала. Переводчик, желающий войти в творческую территорию, должен сделать интеллектуальный и творческий прыжок в сознание и мир поэта, и ни один словарь не облегчит этого» [6, р. 233]. Он объясняет свои слова, приведя в пример собственную связь с поэтическим миром ХаньШаня «У меня было сильное ощущение понимания ауры невербального смысла, и я чувствовал структуру мышления поэта» [6, р. 233]. Другими словами, с точки зрения Снайдера, для перевода требуется сильная поэтическая связь между поэтом и переводчиком. Простого лингвистического понимания как оригинальных, так и переведенных стихотворений ХаньШаня недостаточно, чтобы интерпретировать значение его стихотворений: для этого необходимо осознать китайскую религиозную философию Чань-буддизма и Даосизма. Понимание Снайдером «*ауры невербального смысла*» – это подлинное общение между Снайдером и ХаньШанем, двумя поэтами-буддистами.

Среди многих значительных чань-буддистских и даосских поэтов, ХаньШань, чье творчество обрело второе рождение в XX веке, – один из самых загадочных. Первоначальная трудность в подходе к стихотворениям ХаньШаня как в оригинале, так и в переводе – это толкование его имени, так как «ХаньШань» в переводе с китайского буквально означает «Холодная Гора». Снайдер объясняет это тем, что поэт заимствует имя у места своего обитания. Поэтому, когда поэт говорит о «холодной горе» в своих стихотворениях, он, помимо представления самого себя в этих стихотворениях, пишет и о месте, в котором жил. В дополнение это также может значить состояние ума или духовный поиск просветления в Чань-буддизме или Даосизме. Поэтому интерпретация значения «холодной горы» является одним из основных вопросов для изучения, необходимая для полного понимания стихотворений ХаньШаня.

Как уже было упомянуто выше, Снайдер опубликовал перевод стихотворений ХаньШаня в своем сборнике «Каменная отсыпь и Стихотворения Холодной Горы» в 1965 году, а новое издание было опубликовано в 1990 году, куда было добавлено послесловие Снайдера. Его собственные стихотво-

рения и переводы в сборнике отражают определенный ориентир Снайдера как американского поэта-натуралиста и «сельского поэта-буддиста» («a peasant Buddhist-poet» [4, p. 21], как он сам себя называет. Стихотворения в сборнике раскрывают особый взгляд писателя на экологию и передают глубокую привязанность Снайдера к американскому ландшафту и его интерес к медитационной школе восточноазиатского буддизма. Несмотря на то, что пейзажи Тихоокеанского региона уже были неотъемлемой частью поэзии Снайдера до того, как он увлекся восточноазиатским буддизмом, его стихотворения лексически и эстетически близки к восточноазиатским стихотворениям, в которых отражается непрерывное взаимодействие между людьми и природой, что в частности можно увидеть в «Стихотворениях Холодной Горы».

Стихотворения в сборнике показывают, как росла привязанность Снайдера к американской дикой природе. Среди двадцати трех стихотворений девятнадцать посвящены Северной Америке, а остальные четыре – непосредственно касаются того, как Снайдер практиковал дзен-буддизм школы Риндзай в Киото. Снайдер также подтверждает, что стихотворения посвящены Северной Америке: «Каменная Отсыпь» полностью о Северной Америке с ее узнаваемыми чертами китайской поэзии» [3, p. 44].

Одним из наиболее типичных и хрестоматийных стихотворений сборника, демонстрирующих диалог между американским автором и традиционной восточноазиатской лирикой, является стихотворение «Середина августа на смотровой площадке горы Сурду» («Mid-August at Sourdough Mountain Lookout»).

Стихотворение рассказывает о жизни Снайдера во время работы наблюдателем за пожарами летом 1952 года. На примере этого стихотворения можно увидеть использование Снайдером упрощенных форм, рифм, что характерно и для традиционных китайских стихотворений. В стихотворении «Середина августа в горной смотровой Сурду» две строфы, в каждой строфе по пять строк и в каждой строке около пяти слов. Вся структура стихотворения изображает непосредственное соседство одного предмета, существа или стихии с другим, что является одним из наиболее частых приемов, используемых в китайской поэзии.

Down valley a smoke haze  
Three days heat, after five days rain  
Pitch glows on the fir-cones  
Across rocks and meadows  
Swarms of new flies.

В долине легкая дымка  
Три дня жары, после пяти дней дождя  
На пихтах пылает смола  
Над скалами и лугами  
Роятся мухи.

I cannot remember things I once read  
A few friends, but they are in cities.  
Drinking cold snow-water from a tin cup  
Looking down for miles  
Through high still air. [5, p. 3]

Я не могу вспомнить то, что однажды прочел  
Есть несколько друзей, но все они в городах.  
Пью холодную снежную воду из жестянки  
Смотрю на простирающиеся вниз мили  
Через тихий горный воздух

(пер. Крылова В.А.)

Стихотворение явно описывает место, где пребывал Снайдер в 1952 году, но на самом деле, оно скорее об общности самого поэта и американской природы, а тон стихотворения вторит тону стихотворений ХаньШаня. Структура стихотворения перекликается со структурой китайских стихотворений, которые часто имеют по пять слов в строке и обычно состоят из двух строф, что также перекликается со строением стихотворений ХаньШаня. Еще одна отличительная черта стихотворения – это описание природных явлений как объективным, так и субъективным образом. Часто традиционная восточноазиатская поэзия – это сочетание стихотворения, живописи и каллиграфии (что наглядно можно увидеть также в сборнике Снайдера «Горы и реки без конца») [1]. Таким образом, первая строфа может трактоваться как оценка пейзажной живописи, будь она американской или китайской. Как в китайском языке, где редко используется местоимение «Я» в разговорной речи и поэзии, так и в стихотворении Снайдера «Я» автора не появляется вплоть до второй строфы, где упоминается всего два раза. Это способ помочь читателю развить силу визуализации и в конечном итоге увидеть общность между природой и людьми, как и в «Стихотворениях Холодной Горы».

Создав естественный образ горной летней жары в первой строфе, Снайдер добавляет немного личной информации, вносит так называемый «человеческий элемент» во вторую строфу, что помогает читателю ощутить изоляцию от урбанизированного человеческого мира. Не давая прямых комментариев, Снайдер иллюстрирует влияние этой изоляции на его мысли и память. Соединяя первый раздел стихотворения, который представляет собой образное изображение пейзажа, которым окружен поэт, с выражением влияния этих элементов на поэта во второй половине стихотворения, Снайдер создает образец изложения, который можно увидеть в дальнейших его произведениях и который представляет собой движение человеческой мысли: видеть и переживать, а затем понимать и усваивать.

В стихотворении Снайдер использует вторую строфу для описания своего жизненного опыта изоляции от человечества. В своей «дзен-лирике» он намекает на то, что аскетизм и изоляция ведут к большему пониманию и просветлению. Для Снайдера это просветление происходит от слияния с природой. Здесь Снайдер представляет перед читателем неформальную иерархию знаний и опыта: во-первых, Снайдер пишет, что в этой нетронутой человеком, так называемой «первозданной» обстановке, он «не может вспомнить» то, что он «однажды читал», подразумевая, что ценность и полезность традиционного образования становятся устаревшим или, если не устаревшими, то, по меньшей мере, «спящими». Затем он отмечает, что помнит «Несколько друзей, но они в городах», таким образом отмечая, что, хотя личные отношения и имеют способность создавать более продолжительное впечатление, они тоже могут быть мимолетными. И, наконец, Снайдер описывает опыт, который занимает самое высокое зна-

чение по сравнению с традиционным обучением и общим взаимодействием с человечеством: «Пью холодную снежную воду из жестянки / Смотрю на простирающиеся вниз мили / через тихий горный воздух» [5, р. 3]. Хотя Снайдер ничего не говорит о том, сможет ли он вспомнить этот конкретный опыт, но он не оставляет никаких сомнений о влиянии этого опыта на него. Использование герундия «Drinking» и «Looking» создает ощущение безвременья или вечности, что помогает достигнуть эффекта японского хайку, в котором время приостанавливается. Этот эффект приостановки времени также помогает отделить опыт, происходящий в стихотворении от первых двух строк строфы, где образование и друзья остались в прошлом и их едва ли можно вспомнить. Эта безвременность является главным элементом стихотворения: образы первой строфы – легкая дымка в долине, жара и дождь, поле и скалы, луга и мухи, – все это соединяется в голове поэта и помещается одновременно и в вечность, и в настоящий момент, где он пьет «снежную воду» и смотрит на вид с горной вершины.

Таким образом, стихотворение заканчивается духовным слиянием между автором и природой. Последняя строка указывает на то, как автор проводит дистанцию между собой и обществом, чтобы развить свою любовь к природе и практиковать свой «Путь». Кацунори Ямазато (Katsunori Yamazato) предлагает аналогичную идею в своей диссертации «В поиске точки опоры: Гэри Снайдер и Япония» («Seeking a Fulcrum: Gary Snyder and Japan», 1987) и отмечает, что «читатель чувствует за стихотворением уединенную фигуру молодого Снайдера, который <...> пытается урегулировать то, как он понимает мир, свой механизм восприятия» [7, р. 32]. Вывод стихотворения наполняет автора медитативной безмятежностью, что опять же напоминает традиционные восточноазиатские стихотворения, в частности, медитативные стихотворения ХаньШаня.

Сборник начинается со стихотворения «Середина августа на смотровой площадке горы Сурду», основанного на ощущении общности поэта и американской дикой природы, а заканчивается стихотворением «Каменная отсыпь», которое также связано с его попытками установить связь между природой и людьми, метафорически выстраивая им путь друг к другу. Каменная отсыпь – это «камни, заложенные на крутой, скользкой скале, чтобы создать тропу для лошадей или людей в горах» [5, р. 1]. Само название говорит о том, как автор пишет свои стихотворения: выбирает слова подобно тому, как строители этой тропы тщательно выполняют свою работу. Стихотворение отличается постоянными сравнениями, что характерно и для китайской поэзии, к примеру: «Вложи эти слова / Как камни в свой разум» [5, р. 9]. Вложение камней в правильные места тесно связано с тщательным подбором слов для стихотворений, в то время как сами стихотворения понимаются как бесконечные четырехмерные миры, и не существует границы между написанием стихотворения и построением каменной брусчатки. Более того, стихотворение заканчивается эпифанией говоряще-

го: «все меняется в мыслях, / Как и в вещах» [5, р. 9], то есть люди и мир бесконечно трансформируются во что-то еще в своих мыслях и реалиях.

Таким образом, можно утверждать, что Снайдер демонстрирует знание традиционных китайских поэтических стандартов, стиля, навыков и воображения, необходимых для создания новых форм, которые отражают более естественную выразительность как языка, так и мысли. Снайдер показывает свое мастерство в объединении противоположностей, сочетании Востока и Запада, старого и нового, города и природы.

### Список литературы

1. Крылова В. Роль китайской живописи и философии в творчестве Гэри Снайдера на примере стихотворения «Бесконечные потоки и горы» / В. Крылова // Гуманитарное образование: история, традиции, перспективы : сборник научных трудов. – Вып. 5. – Елец : Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2017. – С. 38–46.
2. Dainian Zh. Key Concepts in Chinese Philosophy / Zh. Dainian. – New Haven : Yale UP, 2002. – 580 p.
3. Murphy P. A Place for Wayfaring: The Poetry and Prose of Gary Snyder / P. Murphy. – Corvallis : Oregon State UP, 2000. – 248 p.
4. Park B. The Biographic and Poetic Dimensions in Gary Snyder's Green Buddhism Poetry / B. Park. – Kalamazoo : Western Michigan University, 2007. – 206 p.
5. Snyder G. Riprap and Cold Mountain Poems / G. Snyder. – San Francisco : Four Seasons Foundation, 1969. – 50 p.
6. Snyder G. Reflections on My Translation of the T'ang Poet Han-Shan. Ed. Stewart, F. The Poem Behind the Poem / G. Snyder. – Port Townsend : Cooper Canyon P, 2004. – 233 p.
7. Yamazato K. Seeking a Fulcrum: Gary Snyder and Japan / K. Yamazato. – David : University of California, 1987. – 444 p.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ АГИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

*Д.М. Бычков*

Специфика агнографического дискурса как предмета литературоведческого изучения диктует комплексное использование методов историко-функционального, сравнительно-исторического, структурного, дискурсивного и интертекстуального анализа.

Идейно-содержательные характеристики произведений, принадлежащих в современной русской прозе, к агнографическому дискурсу обусловлены прежде всего частичным переосмыслением евангельского, шире – библейского интертекста, актуализированного традиционно в жанре древнерусского жития. Кроме того в типологически осознаваемую интертекстуальную орбиту подобных произведений включаются другие художественные и публицистические сочинения, связанные с образом святого, например, «Преподобный Сергей Радонежский» Б. Зайцева, а также философские труды: «Преп. Сергей Радонежский» Г. Федотова, «Мистика и этика православия» С. Булгакова и мн. др. Так, например, в авторском рецептивном поле романа Д.М. Балашова «Похвалы Сергию» значатся раннее созданные произведения, составляющие ряд претекстов. Роман, таким образом, вступает в интертекстуальные отношения с ними, и позиция автора-реципиента учитывает подобные связи, выраженные непосредственно ссылками на них или опосредованно. Функцию метатекста в «производном» дискурсе «Похвалы Сергию» выполняет также вся современная писателю социокультура конца XX века с ее литературно-историческими, историософскими, философскими, религиозными исканиями и противоречиями, трудами ученых и произведениями других писателей.

Дискурс «неоагнографического» романа, основанный на выражении рецептивной компетенции (В.И. Тюпа), осложняется его интертекстуальной природой. Выявление межтекстовых связей произведения, ставшего переложением предтекста, и интертекстуальный анализ «производного» дискурса – аналитический процесс, предполагающий, в свою очередь, многоуровневое исследование авторских рецепций.

Перед автором-«неоагнографом» (С. Василенко, «Дурочка», Л. Улицкая, «Даниэль Штайн, переводчик» и др.) стоит задача реконструкции стиля, соответствующего жанровому канону. Агнографический стиль – один из элементов канона, служащий наряду с традиционными мотивами распознаванию кода жанра, установлению типологических литературных связей и параллелей на интертекстуальном уровне, подключает читателя к соответствующему восприятию сюжета, героя и мирообраза. Традиция агнографии как культурный код, заложенный в произведениях – моделях «производного» дискурса, выражается в «жанровом заглавии»

и / или жанровом подзаголовке (если он непосредственно связывается с жанровым источником или литературным каноном), а также в стилевой манере, используемой автором (в «непроизводном» дискурсе иногда с пародийными установками).

В новейшей русской прозе традиция агиографии проявляется также в иножанровых художественных контекстах (А. Иванова, «Святая Иоланда», И. Бояшов, «Повесть о Плуте и Монахе» и др.) и представляет собой сложное поле интертекстуальной игры с константами агиографической картины мира, их интерпретации и трансформации жанровой топики, являющимися заимствованными концептами из значимой культурно-исторической парадигмы, код которой распознается читателем.

### **Список литературы**

1. Бычков Д. М. Агиографический дискурс в современной русской прозе: монография / Д. М. Бычков. – Астрахань : Астраханский гос. университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2015. – 205 с.

## **ИДИОСТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ-ПОСТМОДЕРНИСТА: СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ**

***О.Ю. Осьмухина***

Сразу оговоримся, что исследование идиостиля того или иного прозаика или поэта относится, с одной стороны, к области лингвистической поэтики, с другой – к истории литературы и соответственно включает два аспекта, отнюдь не исключающих друг друга, – лингвистический и литературоведческий. Соответственно изучение идиостиля изначально предполагает синтез методологических подходов лингвистики и литературоведения. Как справедливо отмечает В.П. Григорьев, предметом лингвистической поэтики «следует считать творческий аспект языка в любых его манифестациях <...> Л<ингвистическая> п<оэтика> – это двуединая <...> дисциплина на стыке языкознания, литературоведения, "языковой критики" и литературной критики» [2, с. 58]. При этом лингвистическое и литературоведческое понятие идиостиля не должно противопоставляться, поскольку идиостиль представляет собой важнейшую составляющую художественного мира писателя, являя и систему индивидуальных особенностей автора как художника слова в их языковом выражении, и «способ отражения и преломления в художественной речи фактов внутреннего мира конкретного писателя – носителя языка в конкретный исторический период» [3, с. 3]. Идиостиль является органичной частью «творческой индивидуальности» писателя, отражает его уникальность и отличает того или иного художника от собратьев по перу. Естественно, что касается это и писателей-постмодернистов, которые, на первый взгляд, в силу известной доминирующей установки этого типа искусства, идиостиля должны быть лишены – его замещают тотальная цитатность, интертекстуальность и центонность.

Однако, на наш взгляд, именно в творчестве современных прозаиков-постмодернистов рассмотрение проблемы идиостиля, где благодаря разнообразным приемам языковой игры слово нередко становится точкой пересечения нескольких смыслов, ассоциативно связанных с его звуковой оболочкой, представляется весьма продуктивным. Непредсказуемость значений слов и их сочетаний в романах Бориса Акунина, Саши Соколова, Т. Толстой, В. Сорокина, Евг. Попова, Евг. Водолазкина и др., влияние на них различных ассоциаций порождают новые образы, приводят к бесконечным образным и семантическим трансформациям. Например, романам В. Пелевина свойственен индивидуально-авторский характер словотворчества, посредством которого пелевинские персонажи иронически характеризуют то или иное явление: «Он мог сказать "жидоремонт" вместо "евроремонт" – или, наоборот, "подъевреивать" вместо "подждать". А когда я спросил его о каком-то писателе, он коротко охарактеризовал его так: "уже

неждидукоподаваемый, но еще путиноприглашаемый" [11, с. 85]. Или само название повести В. Нарбиковой «Ад как да – да как ад», представляющее собой палиндромную структуру, открывает пространство языковой игры и становится семантическим сдвигом: внесемантическая связь деформирует сущностную дистанцию; исходя из принципа равноподобия всего сущего, автор подчеркивает возможность «передвижения» читателя по метафорической или метонимической оси, в результате чего адекватны любые варианты прочтения. В «Школе для дураков» Саши Соколова, «Дне опричника» и «Сахарном Кремле» В. Сорокина, романе «Москва ква-ква» В. Аксенова языковая игра становится полем сознательного экспериментирования и манипулирования языком, исследования языковых средств создания образа повествователя.

Так, в прозе В. Сорокина обценная лексика – и это одна из особенностей идиостиля писателя – используется абсолютно немотивированно, нередко замещая собой речь персонажа. Другим примером могут служить многочисленные «псевдосемантические» образования («молочное видо», «гнилое бридо» (рассказ «Кисет»)); псевдоарготизмы («слюнное большинство», «удоды и девочки» (пьеса «Доверие»)), «сучий рубль» (рассказ «Вдвоем»)), псевдоидиомы («реветь и ползать», «режь пионера» (рассказ «Доверие»)). Немаловажное место в текстах Сорокина занимают также «видеослова», утратившие традиционные языковые функции, и воспринимающиеся исключительно как графика. Так, рассказ «Обелиск» изобилует бессмысленными и бесконечными перечислениями, роман «Тридцатая любовь Марины» насыщен вставками из советских газет, одна из частей «Нормы» является перечнем словосочетаний с определением «нормальный» (от «нормальной жизни» и «нормального стула» до «нормальных» Ельцина, Лебеда и т.д.). Очевидно, что подобный прием в каждом сорокинском тексте использован с одной и той же целью выворачивания наизнанку и разрушения литературных, языковых и идеологических стереотипов.

Комплексный анализ идиостиля современных отечественных прозаиков должен предполагать осмысление факторов, определяющих семантические преобразования слова в контексте того или иного произведения, изучение основных приемов языковой игры, характерных для каждого конкретного идиостиля; исследование языковых экспериментов, влекущих лексические и фразеологические трансформации, появление лексико-синтаксических окказионализмов; осмысление языковых средств создания художественного образа конкретного текста. Но прежде всего – исследование интертекстуальных связей произведений писателя, особенно учитывая насыщенность постмодернистской литературы многочисленными цитатами, аллюзиями и реминисценциями из классических русских и европейских «претекстов», включая осмысление языковых механизмов цитации, построения центонного текста [8, с. 146–150].

Понятие *интертекстуальности*, как известно, было введено одним из теоретиков структурализма Ю. Кристевой, которая, под непосредственным влиянием работ М.М. Бахтина (прежде всего на основе переосмысления книги о Достоевском, а также работы «К вопросам методологии эстетики словесного творчества»), выстраивает собственную теорию интертекста. В первую очередь французская исследовательница интерпретирует бахтинский «диалогизм» исключительно в соответствии со структуралистскими установками, в результате чего он сводится лишь к своей «интертекстовой» характеристике. Однако заметим, что понимание российским мыслителем диалогизма и диалога имеет несколько иное значение, поскольку рассматривается в контексте принципиально иных проблем. М.М. Бахтина в первую очередь интересует «металингвистичность» диалогических отношений, изучение их не просто в рамках лингвистических, но в «формах их живого функционирования» в различных художественных областях [1, с. 356]. На основании этого Кристева формулирует непосредственно понятие «интертекстуальности», согласно которому любой текст рассматривается как результат бесконечного диалога с другими текстами, являясь составной частью всеобщего «культурного текста», то есть суммы всех печатных текстов, образующих культурное наследие «западной цивилизации»: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым, на место понятия интересубъективности встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению» [7, с. 6].

Однако, как справедливо полагает Г.К. Косиков, *цитации* не следует путать с *цитатами*: «...Интертекст следует понимать не как собрание “точечных” цитат из различных авторов <...>, но как пространство схождения всевозможных *цитаций*. Конкретная цитата, реминисценция, аллюзия и т.п. – это частный случай цитации, эллиптический знак, симптом чужих смысловых кодов и дискурсов, которые как бы в свернутом виде заключены в данном произведении, и, будучи развернуты, позволяют реконструировать эти коды и дискурсы» [6, с. 49]. Ю. Кристева порывает с традиционными понятиями авторских «влияний» и «источников» текста, устанавливая, что все «означающие системы», от мениппей до поэм составлены таким образом, что они трансформируют прежние, более ранние, означающие системы. Тогда литературное произведение – это не просто продукт отдельного автора, но его отношение к другим текстам и структурам языка; и в силу своей взаимной соотнесенности, в силу того, что все они находятся в общем межтекстовом пространстве, отдельные произведения обретают смысловую полноту.

Интертекстуальность, таким образом, есть способ объяснения роли литературных и экстра-литературных материалов без обращения к традиционному понятию авторства. Подобная трактовка ниспровергает концеп-

цию текста как самодостаточной, герметичной целостности, подчеркивается тот факт, что все литературное производство совершается в присутствии других текстов; они являются, в действительности, палимпсестами (пергаментные рукописи, с которой соскоблено прежнее письмо). Нельзя не согласиться с И.П. Ильиным, который полагает, что кристевская концепция интертекстуальности «тесно связана с проблемой теоретической "смерти субъекта", которую возвестил еще Фуко, а Барт переосмыслил как "смерть автора" (т.е. писателя), и "смертью" индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и "смертью" читателя, неизбежно цитатное сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание» [4, с. 225].

Заметим, что позиция исследовательницы, действительно, разделялась и другими представителями структурализма: так, для Р. Барта, который провозгласил *смерть автора*, именно благодаря феномену интертекстуальности, возникают новые тексты: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [16, с. 126]. Эта формулировка понятий «интертекстуальность» и «интертекст» является, по мнению большинства западных теоретиков, канонической. Таким образом, по Барту, письмо есть всегда повторение, которое также является переповторением, переписыванием, обнаруживающим след различных текстов, которые оно сознательно и бессознательно размещает и перемещает. «...Мир, пропущенный через призму интертекстуальности, предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает все новые комбинации» [16, с. 128]. Интертексты не должны быть просто «литературными» – исторические и социальные факторы являются сами означающими практиками, которые преобразуют и влияют на практики литературные. Более того, текст создается, строго говоря, только в момент его чтения. Таким образом, концепция интертекстуальности драматичным образом уничтожает рамки книги, рассеивая ее образ целостности, безграничной, беспредельной ткани связей и ассоциаций, парафразов и фрагментов, текстов и контекстов.

Заметим, что кристевская теория интертекстуальности получила признание и широкое распространение в первую очередь в постмодернистской литературной критике. Что касается западных литературоведов [15, с. 9–19; 17, с. 113–125], то одни из них восприняли расширенное толкование интертекстуальности как принципа коммуникативной деятельности в целом, что ведет в конечном счете к уничтожению понятия «текст» как четко выявляемой автономной данности. Другие трактовали интертекстуальность более сужено и конкретно, понимая ее как «взаимодействие различных видов внутритекстовых дискурсов – дискурс повествователя о дискурсе персонажей, дискурс одного персонажа о дискурсе другого» [4, с. 219]. Единственной реальностью, таким образом, становится реальность самого текста, разраставшегося до «гиперцитаты», мыслившегося «интертекстуально», как соединение всех культурных традиций и воплощавшего знаки и мифологии разных эпох.

Весьма показательно, что подобные тенденции нашли вполне адекватное выражение в современной отечественной прозе. Так, интертекстуальность как «диалог» между различными художественными текстами обнаруживается в ней на самых различных уровнях. Это и тематическая переработка классического произведения, рассматриваемого как некий «пре-текст» (роман Евг. Попова «Накануне накануне»), и использование элементов уже известного сюжета («Чайка», «ФМ» Бориса Акунина), явная или скрытая цитация («Кавказский пленный» В. Маканина, «Сорок лет Чанчжоэ» Д. Липскерова), аллюзии, заимствования, пародирование расхожих литературных образцов или штампов («Манарага» В. Сорокина, «Phuck» В. Пелевина, «Трагедия / Комедия» Бориса Акунина). Интертекстуальность может быть осознанным приемом автора-постмодерниста, свидетельствующего об отказе его от субъективности, ее растворении в культурной традиции, или же она подразумевает сознательное вступление текста в диалог с литературой предшествующей, некую «сквозную литературность» (М. Липовецкий) творчества того или иного автора.

Пародийное использование образов и мотивов предшественников свойственно прозе Дм. Липскерова, уже заглавия романов которого нередко аллюзивно отсылают к хорошо известным культурным текстам (к примеру, «Последний сон разума» – к знаменитой живописной серии Франсиско Гойи «Капричос»; «Демоны в Раю» – к конспирологическим «Ангелам и демонам» Дэна Брауна [9, с.78]), или В. Пелевина – от ранних рассказов до «Empire V», «Священной книги оборотня», «П5» и «Ананасной воды для прекрасной дамы» (заглавие со всей очевидностью является аллюзией на стихотворение В.В. Маяковского, в котором поэт утверждает, что лучше наливать в бокалы женщинам легкого поведения ананасную воду, нежели тонуть в рутине мещанского быта).

К примеру, в повести «Омон Ра» созвучие фамилий (Урчагин – Корчагин) явно отсылает к известному образцу соцреалистической классики,

описание же обстоятельств жизни героя политрука, по сути, воспроизводит бытовую обстановку и портретные детали с хрестоматийной фотографии автора романа «Как закалялась сталь» Н. Островского: «Меня поразило оптимизм этого человека, слепого, парализованного, прикованного к инвалидному креслу – но выполняющего свой долг и не устающего радоваться жизни. У нас в космической школе было два замполита <...> Урчагин и Бурчагин, оба полковники, оба выпускники Высшего военно-политического училища имени Павла Корчагина <...>. С нашим экипажем обычно занимался Урчагин. У замполитов на двоих было одно японское инвалидное кресло с электромотором, и поэтому когда один из них вел воспитательную работу, второй молча и неподвижно полулежал на кровати в крохотной комнате пятого этажа – в кителе, до пояса прикрытый одеялом, скрывавшим от постороннего взгляда судно. Бедная обстановка комнаты, планшет для письма с узкими прорезями в накладываемой сверху картонке, неизменный стакан крепкого чая на столе, белая занавеска и фикус – все это трогало меня почти до слез...» [12, с. 63–64]. Фамилия главного героя – Кривомазов – есть не что иное как пародийная аллюзия на персонажей Достоевского, тем более что на протяжении повествования как в пелевинском тексте, так и в романе «Братья Карамазовы» героев занимают в первую очередь собственные духовные искания.

Интертекстуальность в повести В. Пелевина, таким образом, реализуемая на уровне аллюзий, иронических отсылок к произведениям соц-арта, культурных и исторических образов советской реальности (реминисценции подвига А. Матросова), необходима писателю для конструирования собственной реальности, виртуальной и абсурдной. «Священную книгу оборотня» можно рассматривать если не как перифраз, то как явную пародию на набоковскую «Лолиту», начиная с «вывернутого наизнанку» сюжета, прямых отсылок к роману Набокова, вплоть до использования в качестве авторской нарративной маски (фиктивного нарратора, ведущего повествование и берущего на себя функции автора «реального»), выступающей очевидной аллюзией на набоковскую Лолиту лисы-оборотня А Хули, профессионально имперсонизирующей нимфетку «с наивным взглядом, говорящую просто и односложно» [13, с. 51]. Более того, помещенное на обложку словосочетание «Священная книга», взятое из сакральной культуры, сразу намечает различие с этой культурой: с одной стороны, для западного социокультурного сознания Священной книгой может считаться лишь Библия; с другой стороны, это словосочетание отсылает читателя к Востоку (точнее, дальневосточному культурному ареалу), в котором оно традиционно определяет круг классических китайских текстов, на что впервые указала Т.И. Чепелевская [14, с. 234]. Соответственно, уже изначально заданная оппозиция сакральное / светское заранее настраивает читателя на особое восприятие этого семантического сигнала. Однако прозаик вводит в название понятие оборотничества, заимствованное из совершенно другой, мифологи-

ческой, культурной традиции, достигая тем самым оксюморонной семантики: потенциально религиозное, сакральное оказывается рядом с мифологическим. Оппозиция Восток – Запад обретает потенциальную возможность одновременного функционирования в различных смысловых полях произведения в качестве общей или внутренней рамы.

Весьма примечательны в свете заявленной проблематики романы В. Сорокина «Голубое сало» и «Сахарный Кремль», в которых одномерный мир становится многомерным, увиденный глазами персонажей различных культурных традиций и «рассказанный» их словом: в этих текстах главная особенность идиостиля Сорокина проявляется наиболее отчетливо – это комбинирование, имитация «чужих» стилей, их столкновение, рождающее принципиально новое художественное образование. Язык каждой из глав обоих романов стилизован в соответствии с «предметом» изображения: так, в «Сахарном Кремле» сказом является «Марфушина радость», стилизацией языка русской демократической сатиры XVII века становится глава «Кабак», а глава «Харчевание» становится пародией на стилистику А.И. Солженицына. Очевидно, что несмотря на то, что интертекстуальность оказывается «общим местом» постмодернистской поэтики, функции интертекста у каждого прозаика различны (что можно также рассматривать одним из проявлений идиостилевых особенностей): если для Пелевина интертекст прежде всего средство ретроспекции, когда «цитирование не только отсылает к претекстам, но и само активно формирует интертекстуальные связи» [5, с. 131], то в прозе Сорокина интертекст выполняет прежде всего функцию текстопорождающую (конструктивную).

Наконец, особую значимость при осмыслении идиостиля того или иного современного прозаика, на наш взгляд, имеет осознанность интертекста как художественного средства. Отсюда и авторская осознанность противопоставления «своего» и «чужого» слова. В этом противопоставлении и создаётся эстетический эффект – *смысловое напряжение* (М.М. Бахтин). Кроме того, исследователю-литературоведу необходимо учитывать, что речь идет не о всеобщем, безликом, абсолютным интертексте, но о различных авторских «внутритекстовых проявлениях», и от каждого отдельного автора зависят те принципы цитирования, те интертекстуальные элементы, которые он выбирает в соответствии со своими художественными задачами, и, чтобы разобраться в этих принципах, необходимо привлекать мировоззренческие установки, эстетические взгляды писателя, литературный и культурный контекст.

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – Т. 6. – М. : Русские словари, 2002. – 800 с.
2. Григорьев В. П. Поэтика слова (на материале русской советской поэзии) / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – 344 с.

3. Грищенко А. И. Идиостиль Николая Моршена : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. И. Грищенко. – М., 2008. – 22 с.
4. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Модернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
5. Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте / Е. А. Козицкая. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 140 с.
6. Косиков Г. К. Французское литературоведение 60–70-х гг.: от структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) : дис. в виде науч. доклада ... д-ра филол. наук / Г. К. Косиков. – М., 1998. – 80 с.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Диалог, карнавал, хронотоп. – 1993. – № 4. – С. 5–24.
8. Махрова Г. А. Интертекстуальность как приём писательской рефлексии (на материале творчества Д. М. Липскерова) / Г. А. Махрова // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 1 (13). – С. 146–150.
9. Махрова Г. А. Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х – начала 2000-х гг. : дис. ... канд. филол. наук / Г. А. Махрова. – Саранск, 2014. – 201 с.
10. Осьмухина О. Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) / О. Ю. Осьмухина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 4–2. – С. 228–230.
11. Пелевин В. Ананасная вода для прекрасной дамы / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2011. – 352 с.
12. Пелевин В. О. Омон Ра / В. О. Пелевин. – М. : Вагриус, 2000. – 271 с.
13. Пелевин В. О. Священная книга оборотня / В. О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2007. – 384 с.
14. Чепелевская Т. И. Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма (мифологическая тема в романе Виктора Пелевина «Священная книга оборотня») / Т. И. Чепелевская // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 227–245.
15. Aucouturier M. Mikhail Bakhtine: philosophe et theoricien de roman / M. Aucouturier // Bakhtine M. Esthetique et theorie du roman. – Paris, 1978. – P. 9–19.
16. Barthes R. L'aventure semiologique / R. Barthes. – Paris, 1985. – № 93. – 368 p.
17. Benot I. Le «Rabelais» de Bakhtine ou l'ýloge du rire / I. Benot // La pensýe. Paris, 1972. – Avril (№ 162). – P. 113–125.

## «МЕТЕЛЬ» В. СОРОКИНА И «ЗАМОК» Ф. КАФКИ: СХОДНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ

*А.В. Алхутова*

Если рассматривать «Метель» как она была задумана В. Сорокиным (и субъект, и объект. И персонаж, и сцена. И герой, и декорация) [4], тогда мы выходим на огромный пласт русской и зарубежной литературы, отраженной в повести. В данной статье хотелось обратить внимание на произведение Ф. Кафки «Замок», нами будут сопоставляться не отдельные детали, а целостная картина изображения.

Первое, на что бы хотелось обратить внимание – время года. К. приезжает в деревню зимой: «К. прибыл поздно вечером. Деревня тонула в глубоком снегу. Замковой горы не было видно. Туман и тьма закрывали ее, и огромный Замок не давал о себе знать ни малейшим проблеском света» [2, с. 5]. Как и доктор Гарин отправился спасать людей зимой, в метель.

Сорокин, обращаясь к образу метели, не только продолжает традицию XIX и XX века, показывая метель как необузданную стихию, но и трансформирует её в полнозначного героя повести. Метель входит в семантическую группу зимы и снега, а с концептом «снег» тесно связаны мотивы смерти, сна, иномирия, грезы. Для мифологического типа мышления зима – время года, ассоциирующееся со смертью, природа в этот период «умирает», «засыпает». Эта концепция воплощается и в Кафкинском «Замке», когда К. прибывает в застывшую деревню зимой, где зимний сон почти превратился в смерть, а землемер вынужден против своей воли вновь и вновь повторять одни и те же действия: преодолевать трудности, которые постоянно отбрасывают К. на начало пути.

Мотив недостижимой цели, наличие выхода и безвыходность сближают «Замок» и «Метель». В обоих произведениях имеется конечная точка путешествия героев, они оба стремятся достичь её. Но если для К. эта цель хотя бы видима, то для Гарина она просто условна. Доказательством идеи о том, что К. не достигнет своей цели, могут служить образы замка, людей или предметов такими, какими их видит герой: в сумерках, либо в неясном свете слабых фонарей, либо вовсе не видит, поскольку они скрываются в кромешной мгле. Гарин также не видит свою цель, но, если у Ф. Кафки замок различим, то в «Метели» пункта назначения как видимой точки нет. Такое описание подводит к мысли о бесконечном путешествии. То, что это путешествие не имеет конца, подчеркивается мотивом кружения, когда Гарин не может выбраться из линейного лабиринта, не может разорвать порочный круг и как бы всё время возвращается к началу своего пути. Это свидетельство беспомощности героя, его отчужденности и одиночества.

Доктор Гарин, как и главный герой «Замка» Ф. Кафки, не может достичь своей цели. Вот что по этому поводу говорит А. Камю в статье

«Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки»: «Между деревней и замком нет сообщения. На сотнях страниц К... будет упорно искать свою дорогу, изыскивая все новые способы проникнуть в замок, будет хитрить, искать окольные пути, но свои попытки он будет совершать без раздражения, не сердясь и не отчаиваясь. С озадачивающей верой К... будет прокладывать путь к должности, которую ему доверили. Каждая глава – это очередная неудача, но также начало новой попытки, начало не логическое, а как бы возобновление некой последовательности. Размах этого упорства составляет трагическое в произведении» [1, с. 340]. Гарин также упорно идет к своей цели, но не достигает её, однако в отличие от К. цепочка неудач раскрывает истинное лицо доктора: озлобленный, жестокий, подлый, таким он предстает перед читателем в конце путешествия.

В русской литературе XIX века распространен сюжет, где главный герой, преодолевая препятствия на своем пути, растет духовно, в «Метели» же мы видим обратный процесс.

Тема спасения души – ещё один мотив, сближающий произведения «Замок» и «Метель». Но в «Замке» он скрыт, чтобы подтвердить мысль о том, что спасение всё-таки есть, необходимо рассмотреть образ самого замка. «Замок можно трактовать как символ дома, укрепленного города, огражденного от внешних врагов. Символ окруженного стеной города в средневековом искусстве означал трансцендентальную душу и небесный град Иерусалим. Расположение замка на вершине горы или холма подразумевает дополнительное значение, связанное с высотой, трудной достижимостью. Возникновение замка на пути странника связывается с духовным прозрением. Таким образом, движение К. к Замку можно рассматривать как движение к небесному Иерусалиму, стремление обрести дом небесный, потерянный рай, стремление к спасению» [3, с. 44].

В «Метели» тема спасения души раскрывается иначе: Гарин ощущает себя спасителем. Это доказывает, во-первых, его позиция по отношению к окружающим: все они обязаны предоставить ему какое-либо благо/помощь на пути к великой цели, во-вторых, его предназначение: Гарин прямо заявляет, что только он может избавить людей от ужасного вируса, в-третьих, осознание себя как «достойного человека» [5, с. 126]. Однако это не библейский спаситель, пред нами предстает Мессия нового времени.

Для Гарина, который в защите людей видит ещё одно доказательство «хорошести» человека, путь в Долгое становится путем очищения/проверки. Но доктор так и не смог пройти этим путем, наоборот, мы видим, как с каждым новым витком развития событий обнажается его истинная натура: дом мельника – прелюбодеяние, шатер витаминдеров – гордыня, встреча с волками – гнев. В этом случае тема спасения раскрывается в обратном порядке: от спасителя до спасаемого.

Таким образом, в произведениях Ф. Кафки «Замок» и В. Сорокина «Метель» есть большое количество сходных мотивов. «Метель» В. Сорокина

заключает в себе аллюзии и реминисценции не только на русскую литературу, которые, безусловно, выходят на первый план, но и на зарубежную.

### **Список литературы**

1. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки / А. Камю // Посторонний ; пер. Н. Немчинова. – СПб. : Прометей, 1989. – С. 397–405.
2. Кафка Ф. Замок / Ф. Кафка. – М. : Аст, 2016. – 384 с.
3. Король З. А. Своеобразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки : автореф. дис. ... канд. филол. наук / З. А. Король. – М., 2011. – 22 с.
4. Кочеткова Н. Обнять Метель: интервью с В. Сорокиным / Н. Кочеткова // Известия. – 2011. – 22 февраля.
5. Сорокин В. Метель / В. Сорокин. – М. : Аст, 2015. – 223 с.

## «ЧУЖОЕ» СЛОВО В СОВРЕМЕННОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

*Т.А. Пономарёва*

В начале всякого слова всегда было  
какое-то чужое слово...  
А. Жолковский

Современная русская поэзия представлена множеством направлений. Но, независимо от школ и течений, можно выделить ряд типологических свойств, характерных в целом для всей поэзии конца XX – начала XXI веков.

Одной из ярких особенностей современного поэтического дискурса является активное обращение к «чужому» слову. Нам кажется справедливой мысль о том, что главным принципом постмодернизма можно считать «культурную опосредованность» (В.П. Руднев) [3, с. 77].

Цель данной статьи – анализ интертекстуальных явлений, которые обнаруживаются в современном поэтическом дискурсе.

Многие исследователи (М. Эпштейн, Ю.А. Сорокин, В.А. Маслова и др.) отмечают, что поэзия рубежа веков лишается автора, «для современных стихотворцев понятие авторитетности становится ценнее понятия авторства» [8, с. 54]. По словам М. Эпштейна, «поэзия Структуры приходит на смену поэзии Я» [11]. Н. Фатеева отмечает, что для современной поэзии характерно «отрицание самой определённости творящего "Я"» [9, с. 89]. Тогда на первый план выходит непосредственно поэтический текст. Л.Н. Синельникова говорит, что понятия «авангардный прием» и «авангардное стихотворение», которые важно использовать при выявлении типологических закономерностей современного лирического сюжета, помогли бы «перевести внимание *от личности к тексту*» [5, с. 141] (выделено нами – Т.П.). Интересны рассуждения Дмитрия Пригова о том «благоственном времени, ...когда письмо станет не коллективным, а соборным – письмом одного общего текста...» [4]. Особо значимым в таком случае становится понятие интертекстуальности, объединяющее всё поэзию (вспомним бахтинскую теорию полифоничности или понимание Ю.М. Лотманом культуры как совокупности текстов).

Существует мнение, что интертекст – текст, содержащий цитаты (в широком смысле) – характерен для постмодернизма [3, с. 20]. Присущие современной поэзии новации в структуре аллюзии и реминисценции, заключающиеся в отрыве от исходного значения цитаты, обыгрывании, переосмыслении её составляющих, позволяют говорить об особом типе интертекстуальности в современной поэзии: восприятии мира поэтом-современником через призму мира поэта-классика.

Особое отношение к «чужому» слову видим у Игоря Иртеньева. Его стихи, на первый взгляд простые, кажущиеся иногда абсурдными или примитивными, забавными или пародийными, невозможно интерпретировать без понимания подтекста. Согласимся с мыслью А. Скворцова, который пишет о том, что Иртеньев «ведёт тонкую игру, выращивая свои стихи на мощном культурном гумусе» [6].

В поэзии И. Иртеньева в той или иной форме представлены огромнейшие интертекстуальные связи со значительным числом текстов русских классиков (Державин, Пушкин, Лермонтов, Блок, Маяковский, Пастернак и мн. др.), поэтов-современников (Окуджава, Евтушенко, Высоцкий, Долина), поэтов, близких Иртеньеву по духу (Арабов, Ерёмченко, Пригов, Искренко), советских авторов (Исаковский, Лебедев-Кумач, Михалков) и современных поэтов-песенников (Дружков); переключки с фольклорными текстами; отсылки к прозаическим текстам классических и современных авторов (от Гоголя до Пелевина).

Один из способов реализации таких интертекстуальных связей – прямая цитация. Ярким примером этого приёма является стихотворение «Выхожу один я на дорогу...»:

Выхожу один я на дорогу  
В старомодном ветхом шушуне,  
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,  
Впрочем, речь пойдет не обо мне.  
На другом конце родного края,  
Где по сопкам прыгают сурки,  
В эту ночь решили самураи  
Перейти границу у реки.

<...>

Хорошо, что в юбочке из плюша,  
Всем известна зренья остротой,  
Вышла своевременно Катюша  
На высокий на берег крутой.

<...>

И вдогон добавила весомо  
Слово, что не сходу вставишь в стих,  
Это слово каждому знакомо,  
С ним везде находим мы родных.  
Я другой страны такой не знаю,  
Где оно так распространено.  
И упали наземь самураи,  
На груди рванувши кимоно [2].

В первой строке цитаты из одноименного стихотворения Лермонтова («*Выхожу один я на дорогу... / Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу...*») сопровождаются строкой «*Впрочем, речь пойдет не обо мне*», являясь свое-

образным ответом лермонтовскому лирическому герою, находящемуся в центре стихотворения-прототекста. В этом же лирическом сюжете цитаты из песенных текстов М. Исаковского («Катюша»), В. Лебедева-Кумача («Широка страна моя родная...»), Б. Ласкина (песня из кинофильма «Три танкиста») переплетаются с фрагментами современных популярных песен («Ксюша, Ксюша, Ксюша, юбочка из плюша...», слова – Ю. Дружкова) и получают иронический комментарий И. Иртеньева.

Еще один пример прямого цитирования с последующим ироническим обыгрыванием наблюдаем в стихотворении «Ах, отчего на сердце так тоскливо?»:

Ах, отчего на сердце так тоскливо?  
Ах, отчего сжимает грудь хандра?  
Душа упорно жаждет позитива,  
Взамен "увы" ей хочется "ура!"  
<...>  
Безумный брат войны идет на свата,  
И посреди раскопанных могил  
На фоне социального заката  
Библиофила ест библиофил.  
Быть не хочу ни едоком, ни снедью,  
Я жить хочу, чтоб думать и умнеть,  
На радость двадцать первому столетью  
Желаю в нем цвести и зеленеть [2].

Последняя строфа перекликается с пушкинским «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» («Элегия») и строками стихотворения Лермонтова «Я жить хочу! хочу печали...». В диалог классиков Иртеньев вводит свою реплику, иронично сформулировав приоритеты человека XXI века.

Очевидное, буквальное или почти буквальное цитирование у Иртеньева находится рядом с «двойным письмом, что и побуждает многих воспринимать его стихи по преимуществу как пародийные. Зачастую затруднительно определить, что именно заставляет ощущать присутствие подтекста – размер, лексика, рифмовка, мотивы или образный ряд» [6]. Яркий пример использования подобных приемов – стихотворение «Кончался век, XX век...».

Кончался век, XX век,  
Мело, мело во все пределы,  
Что характерно, падал снег,  
Причем, что интересно, белый.  
Среди заснеженных равнин,  
Как клякса на листке тетради,  
Чернел какой-то гражданин,  
Включенный в текст лишь рифмы ради.

<...>

Простой советский имярек,  
Каких в стране у нас немало.  
Увы, забвению обрек  
Мой мозг его инициалы.

<...>

Вот так и мы – бредем, бредем,  
А после – раз! – и умираем,  
Ловя бесстрастный окоем  
Сознания гаснущего краем.  
И тот, кто вознесен над всеми,  
И отмеряет наше время,  
На этом месте ставит крест  
И за другой садится текст [2].

За явной интертекстуальной перекличкой со стихотворением Пастернака «Зимняя ночь» скрывается связь с другим пастернаковским стихотворением – «Февраль. Достать чернил и плакать!». Мотивы и образы, с одной стороны, сближают стихотворения Пастернака и Иртеньева. С другой стороны, благодаря иронии, стихотворение Иртеньева приобретает и другие смыслы, например, полуфилософское, полуироническое осмысление бытия «простого советского имярека».

В одном из интервью И. Иртеньев на вопрос о стихотворном «споре» с известной строкой Е. Евтушенко ответил: «...за афоризмом всегда стоит схема. Ну написал Евтушенко эту строчку, но, будучи тысячекратно повторенной, она превратилась в штамп. А дальше начинается игра – одним из признаков современной литературы является широкое оперирование цитатами. И готовый блок “поэт в России больше чем поэт” можно вставлять в текст, можно с ним перекликаться, иронически переосмыслить» [1]. Действительно, такие отношения с «чужим» словом наблюдаем у Иртеньева постоянно. Многочисленные интертекстуальные связи и обыгрывание цитат, кажущаяся простота, утрированные рифмы (тетради – рифмы ради; на оси – иваси); сознательное упрощение стиля, стиха, лирического героя позволяют охарактеризовать поэтику И. Иртеньева как «причудливый сплав традиционной возвышенно-романтико-символистской интонации с советским новоязом, блатаризмами, жаргонизмами, канцеляритом, обломками научного стиля и, наконец, с мощным пластом бытовой, разговорной фразеологии» [6].

Как справедливо отмечает Н.А. Кузьмина, любой художественный текст может быть одновременно и генератором новых смыслов, и конденсатором культурной памяти. Ведь интертекст образуют художественные тексты, которые являются одновременно метатекстами – продуктами текстообразующей деятельности человека, использующими уже существующие произведения, и прототекстами – материалом для создания новых художественных произведений [3, с. 21].



Для современного поэтического дискурса характерны множественные цитаты-загадки, интеллектуальные игры с читателем, «игры с интертекстуальностью» [10, с. 865], основанные на «узнавании» цитаты. Ведь любая «цитата [позволим себе добавить: и аллюзия, и реминисценция – Т.П.] – это рубильник, включающий у читателя механизм семантических ассоциаций» [3, с. 104], и современные поэты активно пользуются этим свойством человеческой психики.

Наблюдения над идиостилем Игоря Иртеньева и Дмитрия Пригова позволяют утверждать, что стихи этих авторов невозможно интерпретировать без обращения к огромнейшему культурному пласту. Вместе с тем, поэзия и И. Иртеньева, и Д. Пригова – это не только пародийные или сатирические стихи, а стихи, вбирающие в себя множество культурных, философских, социальных смыслов.

В перспективах исследования – дальнейшее осмысление и описание типологических свойств современного поэтического дискурса, изучение идиостилей поэтов-современников.

### Список литературы

1. «Когда от меня усиленно ждут шутки, я зверею». Интервью В. Львовой с И. Иртеньевым. – Режим доступа: <http://www.irteniev.ru/misc.php3?id=00000004> (дата обращения 27.03.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

2. Иртеньев И. Сборник стихотворений. – Режим доступа: <http://www.irteniev.msk.ru> (дата обращения 27.03.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

3. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. – Омск : Омск. гос. ун-т, 1999. – 268 с.

4. Пригов Д.А. Неложные мотивы. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/prigov.html> (дата обращения 20.03.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

5. Синельникова Л. Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. – Луганск : Ред.-изд. отдел облуправл. по печати, 1993. – 188 с.

6. Скворцов А. Едкий лирик // Арион. – № 4. – 2002. – Режим доступа: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2002&number=76&idx=1096> (дата обращения 25.03.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

7. Словарь поэтических терминов. – Режим доступа: <http://rifma.ru/Poetic-3.htm> (дата обращения 22.03.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

8. Сорокин Ю. А. Поэтический текст и его коммуникативная тактика (попытка прогноза) / Ю. А. Сорокин // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение. Журналистика». – 2007. – № 3–4. – С. 54–61.

9. Фатеева Н. А. Директории «По», «От» и... «До», или Poetical Language in Progress / Н. А. Фатеева // Поэтика исканий, или Поиск поэтики : материалы междунар. конф.-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии», (16–19 мая 2003 г.) / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – М. : Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, 2004. – С. 79–89.

10. Фатеева Н. А. Что происходит в языке и за языком: активные процессы в поэзии конца XX – начала XXI века // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академический Проект; Культура, 2006. – С. 860–878.

11. Эпштейн М. Манифесты новой поэзии / М. Эпштейн // Постмодерн в русской литературе. – М. : Высшая школа, 2005. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article> (дата обращения 26.03.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

## РОЛЬ ИНТЕРТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭМЫ Т. КИБИРОВА «ИСТОРИЯ СЕЛА ПЕРХУРОВА»)

*С.П. Гудкова*

Явление интертекстуальности, рассматриваемое как диалогическое взаимоотношение текстов, становится определяющей чертой литературы постмодернизма. Наиболее ярко данная особенность проявляется в современной отечественной поэзии, которая отличается обращенностью к классической традиции отечественной литературы, аллюзивностью, филологической игрой с наследием прошлого, его деконструкцией. Поэты часто, пересматривая художественное творчество предшественников, вступают в открытый диалог с классиками русской литературы. При этом они не ставят своей целью «сбросить с парохода современности» Пушкина, Достоевского, Толстого, а предлагают снять «хрестоматийный глянец» (В. Маяковский) с великих писателей, расширить культурно-поэтическое пространство текста.

Уместным будет вспомнить и тот факт, что «генетическая память» (С.Г. Бочаров) – это прерогатива не только литературного постмодернизма, но и всей литературы прошлого. Данный вопрос не раз поднимался в работах ведущих филологов XX века: М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, А.Л. Бема и др. С.Г. Бочаров, анализируя точки зрения отечественных мыслителей на поставленную проблему, выделяет общность подхода. Так, М.М. Бахтин «передачу и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов» называет «культурно-исторической телепатией» [цит. по: 4, с. 266], А.Л. Бем – «литературная память», «припоминание» [3, с. 35].

Следует отметить, что писатели-постмодернисты «ревизию» литературных традиций превратили в один из характерных приемов поэтики. Со всей очевидностью данное литературное явление представлено в крупной поэтической форме – поэме, так как ее жанровая специфика позволяет наиболее выразительно и всесторонне представить механизм деконструкции классического произведения. Среди подобных поэм можно выделить «Историю села Перхурова», «Возвращение из Шилькова в Коньково» Т. Кибирова, «Пересказку о золотой рыбке» С. Сеничева, «Тамань», «Запах вишни» Г. Шульпякова, «Ружье» Л. Лосева и др.

Опыт русской поэзии последних лет показывает, что наиболее привлекательным для современного автора остается пушкинское наследие. Пушкинская поэзия очень часто оказывается основным культурным кодом литературного творчества от И. Бродского до С. Гандлевского, В. Коркия, Т. Кибирова и др. Причина пристального внимания к пушкинской поэзии (особенно к роману в стихах «Евгений Онегин») заключается в новатор-

ском характере его поэтического слова, техники письма, вобравшей в себя истоки многих новейших художественных веяний того времени. Именно как образец поэтического письма воспринимает классика и Т. Кибиров, называемый современниками «новым Пушкиным», «пушкинианцем», «первым наследником Пушкина» [см.: 1]. В своих стихах поэт подчеркивает осознанное пушкинское влияние. Для современного поэта А.С. Пушкин – близкий собеседник, с которым постоянно ведется своеобразный поэтический диалог на равных.

Подобный диалог присутствует во многих произведениях Т. Кибирова, тяготеющего к крупным поэтическим формам, – поэме, книге стихов, жанровые рамки которых представляют большие возможности в реализации многомерного авторского видения современной российской действительности («Стихи о любви», «Сантименты», «Сортиры», «Парафразис», «Улица Островитянова», «Нотации» и др.). Творчество А.С. Пушкина присутствует здесь не только на ассоциативно-метафорическом уровне, но и на содержательном, и на формальном.

Интересной в этом смысле является его поэма «История села Перхурова» (1993–1996), где уже само название отсылает читателя к пушкинской «Истории села Горюхина». Небольшой прозаический отрывок воспринимался критиками как незаконченный набросок, в котором поэт-классик затрагивал самые существенные вопросы не только русской литературы, но и русской истории, русской культуры в целом. Но уже современники отметили двойственный характер пушкинской «Истории»: с одной стороны, – ее пародийное начало, с другой, – серьезные исторические размышления о судьбе России. Одним из первых на это указал В.Г. Белинский: «"Летопись села Горохина" – шутка острая, милая и забавная, в которой, впрочем, есть и серьезные вещи, как, например, прибытие в село Горохино управителя и картина его управления» [2, с. 638].

Современному поэту становится близкой не только форма изложения художественного материала, но и глубокая, полная невыносимой грусти, пушкинская ирония над судьбой всей Россией. В осмыслении кибировской поэмы большое значение приобретает авторское уточнение содержательно-формальной стороны поэтического текста – компиляция. Поэма, действительно, как и большинство произведений автора, представляет собой пестрый коллаж разнообразных литературных стилей от классицизма до авангарда. Взяв за основу идейно-художественную направленность пушкинского произведения, Т. Кибиров через фрагментарный центон литературы XVIII–XX веков представляет не столько историю развития русской литературы, сколько призывает ее в помощь для объяснения некой формулы русской жизни.

Смена литературных эпох и стилей вела к изменению лексико-синтаксических, ритмических особенностей, меняла способы раскрытия художественных образов, но на всем своем историческом пути русская литера-

тура неизменным оставляла предмет исследования – человека и его внутренний мир. Предметом раздумий лирического героя поэмы Т. Кибирова является Россия и русский национальный характер: «И в поте своего лица, / в нетрудовом поту / по рытвинам моей страны / я медленно бреду» [5, с. 315].

Опираясь на пушкинское трагическое снижение высокой истории, современный поэт через призму литературной истории демонстрирует не только оскудение русской земли, но и утрату духовной основы русского национального характера. Ассоциативно сюжет кибировской поэмы, как мы уже отметили, строится с опорой на пушкинскую «Историю села Горюхина», но содержательная сторона поэмы во многом выстраивается и с аллюзией на рассказ Ф.М. Достоевского «Бобок».

В поэме Т. Кибирова подвыпивший герой тоже оказался на кладбище и уснул. Но если основой фантастической истории Ф.М. Достоевского является духовный «шабаш мертвецов» (их разговор, подслушанный героем, – гротескно-гиперболическое выражение нравственного растрепанности современного общества), то сон кибировского героя (каталог русских поэтических стилей) демонстрирует оскудение русской земли и русской души. Символическим в поэме является момент погружения лирического героя в сон. Засыпает он тоже под звуки своеобразного «шабаша», поминовения усопшего «веселой» компанией: «Я слышу Клии страшный глас – / невдалеке звучат / людская молвь, стеклянный чок, / ненормативный мат. / Кого-то поминали там, / глотали самогон. / "Ты не стреляй в меня, братан!" – / орал магнитофон» [5, с. 317].

Своеобразной антитезой реальной действительности выступают первые образы сновидения – одическое воспевание сельской усадьбы как приюта добронравия, царства гармонии и благоденствия. Представляя поэтический конгломерат ломоносовского и державинского стилей в сочетании с буколическими мотивами, автор создает образ земного Эдема. Перед читателем чередой проходит смена литературных эпох. Торжественно-элегический, «тяжелый» тон классицизма сменяется легким слогом пушкинского пятистопного ямба с легко узнаваемыми образами: «Уже морозные узоры / В сиянии младой Авроры / горят на окнах...» [5, с. 323] или: «Нависла туча снеговая. / Окрестность поглотила мгла. / Свирепый ветер завыл, играя. / Смешались небо и земля» [5, с. 326]. Неслучайны в поэме Т. Кибирова и отсылки к пушкинским «Бесам», словно обрывающие возторженную легкость классического стиха, подчеркивающие «бездорожность» русского пути, его тупиковость: «Мы сбились. Коням тяжело / Летучий снег слипает очи. / Следы сугробом занесло. / Что толку нам кружиться доле...» [5, с. 327].

За литературным коллажем целого ряда тургеневских героев, решающих проблему «долга и счастья», спорящих о путях развития России («Я, слава Богу, перестал стыдиться / Высказывать свой образ мыслей. Да-с, / Я – западник! Я предан всей душою / Европе, то есть, говоря точнее, / Ци-

визации!...» [5, с. 329–330]), выстраивается чеховская картина российской тоски, щемящей грусти и безысходности. В резком контрасте с идиллической усадьбой XVIII века выступает «оголенный» «старый сад». Образы-символы чеховских пьес (сад, чайка, карта Африки, старый лакей, звук гитары и др.) создают атмосферу усталости, неосуществленности человеческого счастья, утраты прежних ценностей; складывается ощущение даром прожитой жизни: «И странные клубящиеся тени / Усугубляют чувство пустоты, / Тоски и безотчетного смятенья. / Как на продажу сложены холсты / И мебели остатки в угол дальний. / Но на рояле нотные листы / Еще белеют в полумгле печальной. / Уже у боковых дверей лежат / Узлы, баулы, чемоданы. В спальню / Открыты двери настежь. Старый сад / За окнами темнеет оголенный. / За сценой глухо голоса звучат» [5, с. 334]. Атмосфера чеховского присутствия в поэме создается не только за счет контаминации основных мотивов и образов, но и за счет особого ритмико-интонационного повествования. Сочетание простых предложений с номинативными, многочисленными поэтическими анжанбеманы, строфа терцина создают ощущение присутствия ремарок к основному драматическому действию.

Завершается экскурс в историю русской литературы пробуждением лирического героя под звуки популярных мотивов шансона (на кладбище все также «орал магнитофон»). «Жестокий» романс примитивно воспроизводит сюжетную коллизию «Евгения Онегина». Питерского фартового паренька Женьку полюбила «девушка Танюша», а он из-за ее сестры Оли («и на танец Олю пригласил он» [5, с. 340]) убивает своего «кореша», «другана», «братишку» Вована, из-за чего жизнь его идет под откос. Встреча героев, как и в пушкинском романе, происходит спустя много лет: «Здравствуй, последняя любовь – моя любовь – / здравствуй и прощай, моя Танюша! / За тебя я пролил, Таня, кровь – эх, Таня, кровь – / погубил я, Таня, свою душу» [5, с. 341].

Представляя поэтическую мозаику литературных стилей и направлений, поэт не просто демонстрирует социальное и духовное обнищание России, но и показывает упадок просветительской направленности самой русской литературы, снижение статуса художественного слова в современном обществе. Это подтверждает и трансформация идейно-художественной значимости героя русской литературы. Он проходит путь от державинского вельможи до жигана, «фартового» пацана. Между ними предстают сниженные образы тургеневского и чеховского героев. Так, тургеневский Лаврецкий, яркий славянофил, защитник самобытности русского характера, трансформируется в поэтическом сознании современного автора в пародийный образ Панина, с явной оглядкой на идейного оппонента Лаврецкого – Паншина. Чеховский студент Петя, олицетворяющий будущее России, теперь лишь «калоши ищет» [5, с. 335].

Можно согласиться с мнением Н.В. Барковской, считающей, что существенным в поэме является «...противопоставление профессиональной литературы и фольклора, элитарного и массового искусства. Во всех фрагментах, воспроизводящих стиль Ломоносова, Державина, Пушкина и даже Чехова, велик удельный вес иноязычных слов и выражений. Русская литература была ориентирована на западные образцы» [1, с. 210]. Мысль исследователя подтверждается монологом Петра Павловича (узнаваемого Павла Петровича «Отцы и дети»).

Подражание западным образцам, разрушающим самобытность русской нации, ее культурное наследие, утверждается в первую очередь гоголевским эпиграфом к поэме: «Что, сынку, помогли тебе твои ляхи? / Андрий был безответен», а также былинным началом поэмы «История села Перхурова».

Своеобразным связующим звеном поэмы Т. Кибирова, скрепляющим весь литературно-мозаичный материал в единый идейно-художественный контекст, является былина «Бой Ильи Муромца с сыном». Выступая неким общим, объединяющим центром, она сама приобретает «рваные» формы. Каждый литературный фрагмент завершается «припоминанием» былинного богатырского духа русского народа. Но в художественной практике поэта-постмодерниста и сам былинный текст, преломляясь через призму нового поэтического мышления, приобретает новые формы, что опять-таки дает повод к различным коннотациям художественного смысла поэмы.

Основой быliny («Бой Ильи Муромца с сыном») является эпический мотив: борьба отца с неузнанным сыном. Родившись в чужой стране, от чужеземки, молодой богатырь воспринимает своего отца, Илью Муромца, лишь как врага матери и родного племени, ставит цель отомстить ему.

Идея, заложенная в фольклорном тексте, у современного автора получит подтверждением неприятия русской культурой чужеродных веяний; подчеркивает их разрушительное влияние на национальное самосознание. Более того, поэт снижает общий эмоциональный пафос былинного сюжета, используя трагедийный прием (в жестоком поединке Илья Муромец вместо сына борется с дочерью, «поляницей»): «...этот старый казак да Илья Муромец / ай он назвал тую матку мою блядкою / ай он назвал поляницу меня выблядком / не спущу-ка я обиды той великой / да убью-то в поле чистом я богатыря / <...> / тут скочил-то как Илья он на резвы ноги / а схватил он поляницу за желты кудри / да спустил он поляницу на сыру землю / да ступил он поляницы на праву ногу / да он дернул поляницу за леву ногу / а он надвое ее да ведь поразорвал / да он перву половину дал серым волкам / а другую половину черным воронам» [5, с. 33].

Используя ведущие приемы постмодернистской поэтики: деконструкцию, демифологизацию поэтического текста, пародирование культурных контекстов, многослойный центон, Т. Кибиров создает не просто ироническую поэму-игру, а обращает данные средства и приемы на выра-

жение главного, что волнует поэта – трагическое восприятие современной действительности. Его поэма, словно пропетая песнь тургеневского Яшки-турка, вобравшая в себя не только удаль русского характера, но и всю трагедию русского народа. Смысл кибиrowsкого интертекста в данном случае (как и в большинстве его текстов) не заключается в игровой манипуляции и тотальной фальсификации художественных смыслов. Поэт, напротив, игру смыслами направляет на воссоздание культурных традиций. Через обломки мозаичной картины исторического пути русской литературы прежде всего проступает близкая поэту современность. Как и в пушкинской «Истории села Горюхина», где голос рассказчика (Белкина) сливается с множественностью голосов (прадеда, историков, голосом самого А.С. Пушкина), так и за образами и голосами поэзии Т. Кибирова проступает трагическая фигура поэта.

Таким образом, вступая в поэтический диалог с классиками русской литературы и прежде всего с А.С. Пушкиным, Т. Кибиров через жанровые формы поэмы-игры не просто создает широкую панораму российской действительности, но и выводит трагическую формулу современной жизни.

### Список литературы

1. Барковская Н. В. Диалог с литературной классикой в современной поэзии / Н. В. Барковская // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2004. – Вып. 7. – С. 204–217.
2. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. / В. Г. Белинский / под общ. ред. Ф. М. Головенченко. – Т. III. – М. : Гослитиздат, 1948. – 927 с.
3. Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе / А. Л. Бем. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 448 с.
4. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 656 с.
5. Кибиров Т. Стихи / Т. Кибиров. – М. : Время, 2005. – 856 с.

## ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ЛИРИКЕ А. ВАСИЛЬЕВА

*А.Ю. Осипов*

Александр Васильев, поэт, музыкант, композитор, фронтмен рок-группы «Сплин», является одним из наиболее интересных представителей рок-поэзии последних десятилетий. За 24 года существования своей группы А. Васильев выпустил 12 студийных альбомов, написав более двухсот текстов. В 2004 году победил в номинации «Поэзия года».

Общая тенденция использования межтекстовых связей имеет место и в творчестве А. Васильева. В его поэзии очевидно присутствие отсылок к библейским сюжетам и образам, в частности к образу Иисуса Христа. Библейские аллюзии расширяют культурологический и мифопоэтический подтекст песен, позволяют рассмотреть созданный в них образ лирического героя в русле известной традиции.

Примечательно то, что ни в одном из текстов А. Васильев напрямую не называет имя Божьего сына, но прибегает к деталям, намекающим читателю на Иисуса или на события его жизни.

Так, в тексте песни «Йог спокоен» встречаются следующие строки:

Тридцать лет прошли под кайфом, целых тридцать лет,  
И еще три года с лишним, где мой пистолет?

Очевидно, что лирический герой в чем-то приравнивает себя к Иисусу, используя два числа: 30 – настоящий возраст героя, 33 – возраст, судя по всему, трагичный для него. Как известно, именно в возрасте 33-х лет был распят Иисус. То есть лирический герой проводит параллель между своей жизнью и жизнью Христа. Подобное сопоставление также отражено и в поэме «Павловский парк»:

Я было на себе поставил крест  
Ушёл, скитался, умер, но воскрес  
И вновь пишу весёлые картины.

Как и в тексте песни «Йог спокоен» лирический герой ставит крест на себе (сам крест – символ христианской веры – тоже можно рассматривать как косвенную отсылку к священному писанию), что способствует его уходу от привычного образа жизни и последующему перерождению. В словах героя отчетливо видна связь, которую он устанавливает между собой и Христом. Предположим, таким образом автор говорит о невозможности убежать от тяги к творчеству, подавить ее в себе, отказаться от своего призвания: «*И вновь пишу весёлые картины*».

Неотделимость сущности лирического героя от творческого потока можно проследить в тексте «Мне 20 лет», где также встречается косвенное сравнение с Иисусом в строке «*на грифе распятый*». Гитара для музыканта становится аналогом креста: герой, подобно Христу, несущему свой крест, несет свою гитару, с которой (на которой) он встретит свою смерть.

То есть автор говорит о невозможности существования лирического героя без гитары, вне мира творчества.

Гитара для героя А. Васильева неразрывно связана с смертными мотивами. Как было сказано выше, она подобна кресту Иисуса – источник мучения, даже смерть, но в то же время смерть – это не конец, а перерождение, новый виток жизни и творчества для героя, который, подобно Христу, шедшему до конца в своих начинаниях и распятому за грехи людей, готов идти до конца за своими идеалами, готов отдать жизнь за творчество. К слову, созданный А. Васильевым образ вызывает ассоциации с памятником В. Высоцкому, установленным на Ваганьковском кладбище.

Аналогичные смертные мотивы при сопоставлении лирическим героем себя с Иисусом можно обнаружить как раз в творчестве В. Высоцкого. Так, в тексте под названием «О фатальных датах и цифрах» стоит обратить внимание на следующую строфу:

А 33 Христу – он был поэт, он говорил:  
Да не убий! Убьешь – везде найду, мол.  
Но – гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,  
Чтоб не писал и чтобы меньше думал.

Таким образом, библейские аллюзии в текстах А. Васильева одновременно являются отсылками к творчеству поэтов XX века, чья лирика также включает в себя «библейский текст», что позволяет говорить о переосмыслении им не только первоначального библейского образа, но и созданных на его основе литературных образов.

Подтверждением того, что А. Васильев обращался к произведениям В. Высоцкого вообще и конкретно к тексту «О фатальных датах и цифрах», служит цитирование третьей строфы стихотворения В. Высоцкого: «С меня при цифре 37 в момент слетает хмель» в стихотворении А. Васильева «Оркестр»:

Среди совсем чужих земель  
С меня в момент слетает хмель  
Слетает хмель на цифре тридцать семь.

Другой текст А. Васильева, в котором образ Иисуса представлен с помощью библейской реминисценции, называется «Чудак». В отличие от вышеперечисленных, в данном произведении нет параллелей между лирическим героем и образом Христа. «Чудак» – это краткое современное переложение истории Божьего сына.

Само слово *чудак* в большей степени соответствует разговорному стилю речи [3], нежели нейтральному. То же самое касается иной лексемы, употребленной в отношении Иисуса: «Шел чудак, / Раскаленному солнцу подставив нагретый чердак». Здесь лексема *чердак* представлена в арготическом значении *голова* [1], что еще более отдаляет образ Иисуса от возвышенного стиля Библии.

Подобные средства нужны А. Васильеву для разрушения границ между эпохами, для трансформации образа Иисуса в новую, более близкую современному реципиенту фигуру. Достигается подобный эффект и за счет англицизмов: в тексте звучит строчка «*Love and peace*».

В идейном отношении стихотворение А. Васильева «Чудак» посвящено готовности принести себя в жертву во благо других людей, что раскрывается в заключительной строке произведения: «*Очень больно смотреть, если кто-то страдает за нас*». Подобная идея уже звучала в контексте рок-поэзии за 21 год до выхода в свет Васильевского «Чудака» в песне А. Макаревича «Костер»:

Но иногда найдется вдруг чудак,  
Этот чудак все сделает не так,  
И его костер взовьется до небес.

<...>

Тот был умней, кто свой огонь сберег  
Он обогреть других уже не мог,  
Но без потерь дожил до теплых дней.  
А ты был не прав, ты все спалил за час,  
И через час большой огонь угас,  
Но в этот час стало всем теплей.

Как видно из приведенных отрывков чудак А. Макаревича, в отличие от чудака А. Васильева, не соотносится с фигурой Христа, и, тем не менее, между ними прослеживается прямая идейная связь. Оба поэта создают романтических героев, противопоставленных окружающему миру, который представлен равнодушным и жестоким, тогда как их герои – готовыми жертвовать собой, спасающими чужие жизни, несущими – говоря словами самого А. Васильева – *надежду, любовь, красоту*.

По мнению А.В. Ярковой, в песнях А. Васильева «присутствует два слоя образов – социально-актуальный (образ современности) и мифологический» в связи с тем, что «автор <...> устремлён к бытийным проблемам, связанным с коренными основами человеческой жизни», и поэтому «свои размышления» облакает «в предельно простые слова» [4].

То есть в данном тексте А. Васильев прибегает к библейскому мотиву для того, чтобы провести параллель между двумя точками на временной шкале (современным миром и временем Иисуса). И хотя они разделены отрезком без малого в две тысячи лет, тем не менее, близки по своей сути. В этом проявляется циклическое восприятие времени героем А. Васильева, «при котором нет движения вперед, а есть только путь по единой траектории» [2].

Центральный образ библейского писания занимает немаловажное место в поэзии А. Васильева, однако не в его первородном виде: поэт пропускает заимствованные элементы через свое сознание, изменяет и осовременивает их, иногда обращаясь к рок-поэтам предшественникам, уже заимствовавшим интересующие А. Васильева образы, – в таком случае они

проходят два этапа метаморфоз. Причина же, по которой поэт обращается к столь древнему тексту, может быть обоснована желанием затронуть вечные темы, продемонстрировать статичность некоторых ценностей, остающихся неизменными на протяжении долгой истории человечества.

### **Список литературы**

1. Елистратов В. С. Словарь русского арго / В. С. Елистратов. – М. : Русские словари, 2000. – 694 с.

2. Конкина А. Ю. Нижний Новгород, «Выхода нет», или специфика хронотопа в раннем творчестве А. Васильева / А. Ю. Конкина // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2013.

3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Мир и Образование, Оникс, 2011. – 736 с.

4. Яркова А. В. Мифопоэтика В. Цоя / А. В. Яркова // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2.

## **«МУЗЫКАЛЬНЫЕ» ЗАГЛАВИЯ В ЛИРИКЕ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ**

*Е.С. Федорова*

Вера Павлова – яркий представитель современного литературного процесса. На сегодняшний день поэтессой выпущено около двадцати сборников. Сборник под названием «Четвертый сон» в 2000 году был удостоен премии Аполлона Григорьева; сборник 2006 года «Письма в соседнюю комнату» – премии «Антология».

Поэтесса непосредственно связана с музыкой: она окончила музыкальный колледж им. Шнитке и Академию музыки им. Гнесиных по специальности «История музыки». Работала экскурсоводом в доме-музее Шаляпина, печатала музыкаловедческие эссе, около десяти лет пела в церковном хоре. Вера Павлова является автором нескольких либретто к операм и кантатам. В подростковом возрасте она мечтала стать композитором. В одном из своих интервью Вера Павлова признаётся: «Музыку я люблю больше, чем поэзию. Нет ничего выше музыки. И нет лучше людей, чем композиторы. Они ближе всего соприкасаются с тайной жизни» [1].

Музыка – лейтмотив всего творчества Веры Павловой: герои многих её стихотворений – музыканты, в её текстах часто упоминаются музыкальные инструменты, поэтесса сравнивает жизнь с музыкой, разговоры с песнями, в стихотворениях возникают музыкальные образы. Активно использует Вера Павлова интермедийные связи, привлекая названия, персонажей и сюжеты музыкальных произведений.

Зачастую связи с музыкой актуализируются уже в заглавии стихотворений или стихотворных циклов. Как правило, поэтесса заимствует определения музыкальных жанров: «Хабанера со списком», «Попутные песни (двенадцать вокализов)», «Искусство фуги»; музыкальные термины: «Либретто», «Одно касание в семи октавах»; названия известных музыкальных произведений: «Детские альбомы». Нередко эти названия соотносятся с излюбленными темами и повторяющимися образами Веры Павловой, добавляя смысловые нюансы.

Так, например, частая для Павловой тема детства и детского восприятия жизни получает оригинальное воплощение в сборнике «Детские альбомы». Сборник делится на две части: «Детский альбом Чайковского» и «Детский альбом Гречанинова». Названия стихотворений сборника совпадают с содержанием одноимённых фортепианных циклов, сконцентрированных на событиях детской жизни. Стихотворения сборника Веры Павловой повествуют о жизни ребёнка, с его переживаниями, с его особым взглядом на жизнь. В стихотворениях можно заметить точку зрения взрослого, которая накладывается на наивное детское мировосприятие. Способом воплощения присутствия «взрослого» сознания становится введение

музыкальных аллюзий в названия цикла и отдельных стихотворений, которые упорядочивают хаос детских впечатлений.

Стремление к осознанию и осмыслению жизненного пути, а возможно, и систематизации событий проявляется в цикле, который называется «Хабанера со списком». Хабанера – это кубинские народные танец и песня, а также наиболее известная ария из оперы «Кармен» [3, с. 593]. Именно к ней отсылает читателя автор. В этом цикле поэтесса вспоминает всех мальчиков, юношей, мужчин, повлиявших на её жизнь, и пытается создать свой донжуанский, а точнее «карменский» список. Кармен – свободолюбивая цыганка, влюбляющая в себя всех мужчин. Как и Кармен, ветреность и влюбчивость присущи героине «Хабанеры...»: *«я говорила: Я люблю тебя. / Кому – не помню. Для чего – не знаю»*, но героиня всё-таки переживает об утраченной любви: *«Я их не помню. Я не помню рук, / которые с меня срывали платья. / А платья – помню. Помню, скольких мук / мне стоили забытые объятия...»* [5].

В качестве эпиграфов «Хабанеры со списком» Вера Павлова использует отрывки из музыкальных произведений Бизе (ария Кармен, опера «Кармен») и Моцарта (ария Лепорелло, опера «Дон Жуан»), что укрепляет интермедийную связь. Названия первых двух стихотворений цикла – «Эскамильо» и «Липорелло» – совпадают с именами персонажей опер «Кармен» и «Дон Жуан». Липорелло – слуга Дон Жуана, который ведёт список дам своего хозяина. Так уже с первых строк «Хабанеры...» задаётся её тема.

Цикл повествует о личном опыте лирической героини, в которой читатель угадывает черты самой поэтессы. Для придания достоверности в стихотворение включены реальные имена, биографические факты. Поскольку биография поэтессы связана с музыкой, связаны с музыкой и сюжеты её произведений: *«Марат. Народник. Beatles на баяне. / Я теоретик. Я ему не пара. / Как говорится, слишком много знаю / О малом вводном с уменьшенной квинтой, / о вертикальном контрапункте Баха, / о Шенберге, о Веберне, о Берге»* [5].

Вера Павлова, озаглавливая свои сборники и стихотворения, не только заимствует названия конкретных музыкальных произведений, но и использует музыковедческие термины. Например, циклы «Одно касание в семи октавах», «Попутные песни (двенадцать вокализов)», «Музыка спящему в коме». Примечательным в этом аспекте становится сборник стихов «Либретто». Либретто – это краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета [3, с. 304]. В стихотворениях сборника описываются эпизоды из жизни, рассказывается о взрослении лирической героини и её детей, упоминаются родственники. Таким образом, жизнь уподобляется музыкальному произведению, благодаря чему обыденное возвышается, приравнивается к высокому искусству. Музыка как будто очищает и облагораживает «сор» жизни.

Стихотворения сборника помещают читателя в музыкальное пространство. Например, жизнь становится подобна обучению игре на фортепиано: *«А мы всё равно играли, / с ошибками, с грязной педалью, / хихикая и чертыхаясь. / В этом не было упрямства. / Просто прекрасную музыку / невозможно вынести в одиночку»* [6, с. 273]. В следующем стихотворении сборника читатель понимает, что музыка – самое сакральное для героини: *«– Моцарт, Моцарт, как мне быть? / В непростительном повинна, / руки не могу отмыть. / Как играть на пианино? / Что за малодушный страх, / дунсинанские кунштюки? / Ты играй, а там, даст Бах, / музыка отмоет руки»* [6, 274]. Его можно отнести к жанру исповеди, но героиня исповедуются не Богу, а композитору. Фразеологизм «даст Бог» трансформируется в «даст Бах». В статье «Как сделаны стихи Павловой» Е.С. Коробковой отмечается, что под рифму у поэтессы попадают наиболее значимые слова [2, с. 26]. В анализируемом примере Вера Павлова не отходит от этого принципа и ставит под рифму слова «повинна» – «пианино», «страх» – «Бах». Музыка сопровождает героиню в течение всей жизни, даже в самых бытовых вещах: *«Под минусовку пылесоса, / под душа дружную капель, / под болеро электровоза, / летящего через туннель, / под рёв прибоя, в брызгах, в пене... / Какой восторг, какая дрожь, / какое наслаждение – пенье, / когда не слышишь, что поёшь!»* [6, с. 275].

Ещё один цикл называется «Одно касание в семи октавах». Он состоит из семи стихотворений, затрагивающих интимные темы, как часто у Павловой. Большое внимание в этом цикле уделяется категории телесности. Познание происходит через прикосновения, и упоминание музыковедческого термина в названии неслучайно: музыка придаёт ещё больше интимности циклу. Как касанием пальцев по клавишам или смычка по струнам рождается музыка, так и чувства возникают от ласки:

Сначала приласкаю по верхам,  
поверхностно, легко, колоратурно, –  
рассыпчатое пиццикато там,  
где надо бы напористо и бурно,  
потом – смычком по тайным струнам тем,  
что не были затронуты вначале,  
потом – по тем, которых нет совсем,  
точнее, о которых мы не знали [7].

Интересно рассмотреть функции «музыкального» и на синтаксическом уровне. Например, четверостишие «Искусство фуги» повторяет строение одноимённого музыкального жанра. Фуга – произведение, содержащее несколько голосов, каждый из которых имитирует заданную в начале тему [3, с. 588]. В «Искусстве фуги» задаётся тема, которая в четвёртой строчке получает своё обращение, изменяясь до неузнаваемости. Слова каламбурно перемешиваются, и значение изначального предложения меняет-

ся на противоположное. При этом со свойственной Вере Павловой лаконичностью в четверостишии раскрывается тема быстротечности времени.

Тема: рыбак копает червей

Ракоход: рыбак закапывает червей.

Обращение: рыбака закапывают к червям.

Ракоход обращения: черви копаются в рыбаке [4].

Введение «музыкальных» заглавий позволяет Вере Павловой по-новому представить характерные для её поэзии темы, расширив ассоциативное поле произведения. Представление мира детства и раскрытие тем детства, судьбы, любви обогащается дополнительными смысловыми и эмоциональными ассоциациями.

### Список литературы

1. Заозерская А. Интервью с Верой Павловой / А. Заозерская // Вечерняя Москва (07.01.2016). – Режим доступа: <http://vm.ru/news/2016/01/07/vera-pavlova-ne-hochu-viglyadet-molozhe-svoih-stihov-308029.html> (дата обращения 6.02.2018 г.), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
2. Коробкова Е. С. Как сделаны стихи Веры Павловой / Е. С. Коробкова // Челябинский гуманитарий. – 2010. – № 4 (13). – С. 25–32.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
4. Павлова В. Вездесь. – М. Захаров 2002. – Режим доступа: <http://verapavlova.ru/books/vezdes.html> (дата обращения 21.02.2018 г.), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
5. Павлова В. Второй язык. – СПб. : Пушкинский фонд 1998. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/pavlova2-2.html> (дата обращения 21.02.2018 г.), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
6. Павлова В. Либретто / В. Павлова. – М. : Астрель, 2012. – 384 с.
7. Павлова В. Одно касание в семи октавах / В. Павлова // Интерпоэзия. – 2005. – № 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2005/2/pavl4.html> (дата обращения 21.02.2018 г.), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ «ЗЕЛЁНЫЙ ШАТЁР»

*Д.И. Боющенко*

Интертекстуальность является одной из особенностей современного литературного процесса и в «Литературной энциклопедии терминов понятий» под редакцией А.Н. Николюкина входит в список основных понятий, которыми оперируют представители постмодернизма [4, с. 764]. Как известно, термин был введён теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, которая писала: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – впитывание и трансформация какого-либо другого текста» [3, с. 167]. Классическую и наиболее развёрнутую, на наш взгляд, характеристику интертекстуальности дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры представляют собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [1, с. 78]. Итак, любое произведение в скрытом или явном виде содержит в себе другие.

Так как многие аспекты проблемы интертекстуальности остаются неразработанными, анализ межтекстовых взаимодействий остается актуальной и одновременной трудной задачей.

В данной статье будет рассмотрен интертекст романа известной современной писательницы Л.Е. Улицкой «Зелёный шатёр» (2011). Роман, охватывающий целую историческую эпоху, буквально насыщен чужими текстами и, следовательно, является благодатным материалом для исследования интертекстуальности как в лингвистическом, так и литературоведческом плане. Мы уделим внимание только стихотворным включениям, которые, на наш взгляд, являются факторами развития сюжета, несут значительную смысловую нагрузку, во многом определяют художественную ценность произведения. Специальное внимание будет уделено способам введения поэтического интертекста в романе.

Вводя в своё произведение тот или иной текст, писатель может преследовать разные цели, зависящие не только от идеи, которую он желает воплотить, но и от будущего адресата. Так, методом интертекстуальных включений активно пользуются авторы современной массовой литературы, главная задача которых, по мнению В.Д. Черняк и М.А. Черняк, состоит в создании у потенциальных читателей чувства интеллектуального комфорта [7, с. 132]. Последнее достигается, в частности, реализацией в массовой литературе такого приема, как напоминание. Имеется в виду «коммуникативная установка автора – напомнить читателю известное вы-

сказывание, название произведения, персонаж (литературный, кинематографический или исторический)» [7, с. 134]. В указанной работе выделяется четыре способа их бытования в тексте: 1) включение прецедентного феномена в авторскую речь с комментарием или без; 2) включение прецедентного феномена в персонажную речь; 3) использование прецедентных феноменов в персонажной речи и их комментирование в авторской; 4) использование прецедентных феноменов в тексте и их комментирование в постраничных сносках.

В отличие от массовой литературы, где писатели стараются напомнить читателю в основном тексты классической литературы, в литературе для подготовленного читателя, которая сама в той или иной степени приближена к классической, дело обстоит иначе. Интертекстуальные связи здесь сложнее, интереснее, и следовательно, игра с читателем увлекательнее.

Применительно к произведениям Л. Улицкой нередко используется термин «постмодернизм». Её творчество исследователи трактуют по-разному: одни относят к массовой литературе, другие называют серьёзной литературой для узкого круга [5, с. 191]. Что касается романа «Зелёный шатёр», то к массовой литературе он определенно не относится. Это роман, который можно назвать литературоцентричным, филологическим. Л. Улицкая обращается к текстам мировой литературы, общеизвестной и малоизвестной русской классике, мастерски вводя её в канву произведения. Большая часть прецедентных текстов, включенных в роман, носят скорее социумно-прецедентный характер: в совокупности они известны и понятны только искушенному гуманитарии – филологу, историку, человеку, который активно занимается изучением литературы и имеет опыт в улавливании межтекстовых связей.

Л. Улицкая вводит стихотворные отрывки в форме прямого цитирования с комментарием или без, включая их в речь персонажей (3-й способ бытования текста по В.Д. Черняк и М.А. Черняк). Последнее закономерно, так как сами герои романа литературоцентричны. Если в массовой литературе персонаж зачастую может не знать, откуда та или иная цитата («напоминает» ему автор или персонаж более просвещенный), то в романе Л. Улицкой герои росли и воспитывались на литературной почве. Вместе с ними, ведущими живой диалог, читатель вспоминает известные стихи или, возможно, знакомится с новыми для себя произведениями. При этом комментирование стихотворения может происходить в авторской речи (до или после того, как герой его прочтет), или в диалоге героев, или в мысленном монологе одного из них. Из 24 обнаруженных нами стихотворных включений 13 имеют указание на автора. Остальные 11 не имеют, но сопровождаются разного рода комментариями, по которым можно поэта опознать.

Обратимся собственно к роману. Главными его героями являются три друга: Саня Стеклов, Илья Брянский и Миха Меламид – от которых идут нити к другим персонажам. В мир литературы мальчики проникли

благодаря двум наставникам: литератору, учителю-фронтовику Виктору Юльевичу Шенгели и бабушке Сани Анне Александровне.

Виктор Юльевич каждый урок начинал со стихотворения, стараясь привить своим ученикам любовь к литературе, развить в них лучшие человеческие качества. Анна Александровна приобщала детей к искусству, водила мальчиков в музеи, давала книги из домашней библиотеки. Герои Л. Улицкой живут в литературной среде, интересуются поэтами-современниками, могут читать и обсуждать самые разные стихотворения. Поэтический интертекст в какой-то степени выстраивает персонажную структуру романа. Показательно, что основную часть стихотворений произносят два героя: учитель литературы и Миха, который с детства мечтал стать поэтом. На одном из уроков учитель дает лирике определение: «Лирика – это про всякие человеческие переживания, про внутреннюю жизнь человека. Ну и, конечно, про любовь. А также про печаль, про одиночество, про расставание с любимым человеком. Или даже не с человеком...» [7, с. 59]. Здесь, можно сказать, раскрывается смысл использования поэтического интертекста в романе. Стихотворения, которые вспоминают герои, отражают их переживания, обнаруживают их отношение к ситуациям, к эпохе, в которой они живут.

Поэтический интертекст участвует в сюжетообразовании, естественно вписывается в развитие событий романа. Первые стихотворения, с которыми сталкивается читатель, связаны с уроками литературы, с школьным периодом жизни героев, но при этом и с общими для всей страны событиями. Одно из ключевых – смерть Сталина, с которой, по сути, и начинается произведение. У учителя-фронтовика заготовлен «стишок» на все случаи жизни.

Постигая мир литературы вместе с учениками Виктора Юльевича, мы читаем Лермонтова, Пастернака, Кузмина, Вяземского и даже Сапфо и Катулла. Имена авторов не называются, так как учитель никогда не говорил, кто написал прочитанные им стихи. Интересна их градация по степени прецедентности, выраженная через несобственно-прямую речь учеников: он выбирал то «*общеизвестный* "Белеет парус одинокий", то *непонятный, но запоминающийся* "...и воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы", то совсем уж ни с того ни с сего *какую-то абракадабру*» (курсив наш – Д.Б.). Как «абракадабра» школьниками воспринимается отрывок из стихотворения М. Кузмина:

Стояли холода, и шел «Тристан».

В оркестре пело раненое море,

Зеленый край за паром голубым <...> [6, с. 42].

Так, уже в одной из первых глав романа читатель встречается с прецедентными текстами из стихотворений Лермонтова, Пастернака и Кузмина, которые характеризуются через восприятие их советскими школьниками. Поэтическое слово учителя могло и прямо соотноситься с темой урока.

Например, к стихам «по делу» причисляется стихотворение П. Вяземского «Гоголь», которое Виктор Юльевич читает детям перед объяснением «Гараса Бульбы» [7, с. 43]. Имя Вяземского здесь не упоминается, но текст стихотворения приведён целиком и говорится, что оно про Гоголя. Обращаясь к поэтическим текстам, учитель объяснял события истории, выражал своё отношение к происходящему и, конечно, воспитывал детей.

В день, когда объявили о болезни Сталина и когда некоторые уже догадывались о его смерти, учитель прочитал классу отрывок из стихотворения древнегреческой поэтессы Сапфо «К Анактории». После обсуждения с учениками понятия «лирика» он представил ученикам стихотворение древнеримского поэта Катулла «На смерть воробышка» целиком. Имена древних авторов не названы читателю сразу, однако из лекции учителя вместе с персонажами он узнаёт о первом стихотворении, что оно написано в седьмом веке до нашей эры. Строки из Катулла сопровождаются комментарием перед прочтением: «Есть очень знаменитое стихотворение, тоже написанное до нашей эры, – на смерть воробышка. Я не шучу».

Плачьте, Венера и купидоны,  
Горе всем тем, в ком сердце нежно.  
Воробышек Лезбии милой моей умер,  
Воробышек возлюбленной моей умер.  
Пуще зеницы ока был он ей дорог,  
И меда был слаще, знал хозяйки голос,  
И льнул к ней, как к матери дочка родная.  
С колен не слетал ее, только прыгал  
Туда и сюда по ее подолу,  
Чирикая ради одной хозяйки.  
Теперь он в потемках бредет в тот мир жуткий,  
Откуда возврата вовек не бывает» [6, с. 59].

Виктор Юльевич Шенгели догадывался о смерти Сталина, и по сюжету размышления о ней вызвали в его памяти эти строки. Буквально через страницу (в мыслях учителя) всплывет имя поэта – Катулл. Когда об этом событии станет известно, на школьном митинге Миха прочтет «На смерть Сталина», а Шенгели сравнит творчество своего ученика с Катуллом: «Привет тебе, Катулл», – усмехнулся про себя Виктор Юльевич» [6, с. 61]. С помощью этого сопоставления становится ясным то, что не проговаривается вслух: Шенгели не участвовал в массовой скорби. О том, как Лезбия оплакивала смерть своего воробышка, вспоминает, уже будучи студентом, Миха по случаю смерти своей двоюродной сестры Минны, которая ушла незаметно, так, что даже Тётя Геня, её мать, пережила смерть дочери как смерть домашнего животного.

После бедствия, случившегося во время похорон Сталина, когда всё вокруг «напоминало пейзаж после схлынувшего наводнения», Виктор Юльевич Шенгели вспомнил «Медного всадника» Пушкина:

... Несчастный  
знакомой улицей бежит  
в места знакомые. Глядит,  
узнать не может. Вид ужасный! [6, с. 63]

В связи с этим интертекстуальным включением обратим внимание на интересный прием, не раз используемый Л. Улицкой в романе. Автор указывает, что герой прочитал «Медного всадника» *до конца*, и приводит последние строки поэмы. Это ход заставляет читателя вспомнить всё, о чём писал Пушкин в поэме, соотнести проблемы, поставленные в начале XIX века, с тем, что описано в романе. Так, введя фрагменты, Л. Улицкая апеллирует к тексту целого произведения, с которым потенциальные читатели должны были познакомиться на школьных уроках литературы.

Тот же приём, но без указания имени поэта, используется в отношении стихотворения Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...», которое читает Илья, сын Ильи Брянского, больной аутизмом. В тексте приводятся первые три строки стихотворения, но говорится, что герой дочитал *до конца*:

«Когда за городом, задумчив, я брожу  
и на публичное кладбище захожу,  
решетки, столбики, нарядные гробницы...

*Дочитал до конца.* – Еще, – попросил Костя. И Илья, сморщив лоб, изловил в своей больной, но необъятной памяти, следующее. Он читал долго – все любимые стихи покойного Ильи, с той самой интонацией и похожим голосом» [6, с. 406–407].

Преимущественное обращение героев к стихотворениям русских поэтов говорит о том, что в русской литературе можно найти ответы на волнующие вопросы. Так поступает Виктор Юльевич, который в своих размышлениях о нравственном и биологическом созревании человека, по словам автора, обращается к «поэтической модели Пастернака»:

Так начинают. Года в два  
От мамки рвутся в тьму мелодий,  
Щебечут, свищут, – а слова  
Являются о третьем годе... [6, с. 113].

Остальные стихотворения, авторы которых прямо не названы в тексте романа, имеют биографический комментарий или же произносятся героями в тех местах города, которые связаны с жизнью поэта. Например, когда герои остановились в Трёхпрудном переулке, Илья сказал, что все они знают, что в этом доме жила Марина Цветаева, а Миха после прочитал известные теперь уже всем строки:

Кто создан из камня, кто создан из глины, –  
А я серебрюсь и сверкаю!  
Мне дело – измена, мне имя – Марина,  
Я – брэнная пена морская [6, с. 130].

Наибольшую концентрацию стихотворного интертекста наблюдаем ближе к концу романа, когда в оживлённом диалоге Миха и Эдик решают, чьи стихотворения разместить в самиздатском журнале. Здесь читатель вовлекается в обсуждение стихотворений Бродского, Горбаневской и Лимонова. Имя Э. Лимонова (Савенко) не называется прямо, его можно узнать только из комментария:

«— Кого ты Бродским удивишь? Ты послушай, какие есть новые поэты, мало кому известные:

Память – безрукая статуя конная  
Резво ты скачешь, но  
Не обладатель ты рук  
Громко кричишь в пустой коридор сегодня  
Такая прекрасная мелькаешь в конце коридора  
Вечер был и чай ароматно клубились  
Деревья пара старинные выросли из чашек  
Каждый молча любовался своей жизнью  
И девушка в желтом любовалась сильнее всех...

– Да, действительно, здорово... А кто это?

– Кто, кто? Некто в пальто. *Молодой парень из Харькова. В Москву недавно приехал. Никто его не знает. А через пять лет все будут знать. Как Бродского сейчас... Готов спорить. Вот его и надо печатать (курсив наш – Д.Б.)*» [6, с. 486].

Почти все оставшиеся стихотворения в романе декламирует Миха Меламид, с детства мечтавший стать поэтом. В целом из 24 стихотворений почти половину, 11 произведений, произносит именно он. Особенно интересно, как обыгрывается стихотворение А.С. Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...», к которому герой обращается дважды. Впервые эти стихи Пушкина мы встречаем в переданных автором мыслях Михи, который читал запрещённую книгу «Искушение» Ю. Даниэля:

«Этот Виктор Вольский, такой понятный, симпатичный, оболганный, сведенный с ума своими же друзьями, поверившими вымышленному обвинению. Он, наверное, в палате психушки вспоминал Пушкина:

Не дай мне Бог сойти с ума –  
Уж легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад. (...)  
Да вот беда: сойди с ума,  
И страшен будешь как чума,  
Как раз тебя запрут...

А Пушкин откуда это знал? Разве и тогда... Ну, конечно, декабристы! И тогда уже все это было – доносы, предательства» [6, с. 461].

Это стихотворение Пушкина считается одним из мрачных. Построенное как поэтическая беседа с самим собою, оно передаёт особое эмоциональное состояние человека, который боится впасть в безумство. Потеря

рассудка представляется хуже голода, нищеты, бездомности, унижений. Лишение разума приведёт к утрате воли и свободы, которые для человека обладают высшей ценностью. Строки отсылают и к истории декабристов, которые пытались противостоять власти. Отсылка даёт читателю повод задуматься над круговоротом истории, сравнить и противопоставить две эпохи, что и делает Миха, размышляя о тяжёлой судьбе Вольского, героя прочитанной им книги. Герои романа, диссиденты, также высоко ценили свободу и проявляли себя через книги, которые буквально заменили многим саму жизнь.

Во второй раз Миха вспоминает стихотворение Пушкина после разговора с капитаном Сафьяновым, который настаивал на его эмиграции. Но, прочитав первую строку, герой быстро переходит к Баратынскому:

«Не дай мне Бог сойти с ума...  
Нет, нет, не то...  
Когда исчезнет омраченье  
Души болезненной моей?  
Когда увижу разрешение  
Меня опутавших сетей?  
Когда сей демон, наводящий  
На ум мой сон...

Забыл. Забыл, как там у Баратынского дальше...

Ходил кругами, то удаляясь от дома, то приближаясь, и все не находил в себе сил вернуться домой и сказать Алене это самое слово – эмиграция» [6, с. 575]. Здесь герой находится в крайнем, безвыходном, положении и пытается найти пути разрешения проблемы. Он понимает, что уехать из родной страны не сможет и, возможно, уже предчувствует свой конец.

Несмотря на то, что стихотворения привязаны к одному из героев и естественно обыгрываются в сюжете, вместе взятые, они передают идею романа в целом, которая связана с темой диссидентства. Истории всех жизней, описанных в книге, приводят к размышлению об эпохе, которая начинается в романе со смерти Сталина, а заканчивается смертью Бродского. Учитель Виктор Юльевич Шенгели – талантливый человек, но время, в которое он родился, война, тоталитарная власть не позволили ему стать тем, кем он мог стать. Когда все скорбели о смерти Сталина, Виктор про себя усмехался стихам Михи «На смерть Сталина» и был спокоен, так как умер тиран. Возможно, многие воспринимали уход Сталина как освобождение, как беспристрастный человек воспринял бы смерть воробышка.

Основная идея романа зашифрована ещё в эпиграфе – отрывке из письма Пастернака к Шаламову: «Не утешайтесь неправотою времени. Его нравственная неправота не делает ещё нас правыми, его бесчеловечности недостаточно, чтобы, не соглашаясь с ним, тем уже быть человеком». Цитата говорит о том, что пассивная позиция не является достаточной – необходимо искоренять последствия тоталитаризма. Герои «Зелёного ша-

тра», представители интеллигенции, понимают, что слово является трибуной, с которой можно провозглашать идеи. Илья, Миха и другие герои романа тайно поглощают книги, запрещённые в стране, передают их друг другу. Они знали то, что было скрыто от многих. Стихотворения Пастернака, Бродского, Цветаевой и других поэтов являлись для них Библией времени. С этой точки зрения, со стороны описанной в романе эпохи, поэтические вставки обладают особой ценностью.

### Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1978.
2. Вуколова В. С. Функциональность интертекстуального контекста в романе Л. Улицкой «Зелёный шатёр» / В. С. Вуколова, И. М. Попова // Вопросы современной науки и практики. – 2013. – № 4 (48). – С. 126–131.
3. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : РОССПЭН, 2004.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001.
5. Тищенко Д. Е. Роман Л. Улицкой «Зелёный шатёр»: проблематика, поэтика / Д. Е. Тищенко // Диалог культур – диалог о мире и во имя мира. – 2014. – № 2. – С. 190–194.
6. Улицкая Л. Е. Зелёный шатёр / Л. Е. Улицкая. – М. : Изд-во АСТ, 2016. – 637 с.
7. Черняк В. Д. Речевой жанр «напоминание» в современной массовой литературе / В. Д. Черняк, М. А. Черняк // Жанры речи. – 2014. – С. 132–137.

## ИРОНИЧЕСКОЕ ОТСТРАНЕНИЕ: О ПЬЕСЕ К. ДРАГУНСКОЙ «БОЛЬШАЯ МЕХОВАЯ ПАПА»

*Т.Ю. Громова*

Пьесы Ксении Драгунской, как это часто бывает в современной драматургии, не поддаются традиционному жанровому определению. При чтении и зрительском восприятии их много смеёшься, но в то же время они могут обжечь суровой, трагедийной правдой жизни. Несмотря на то, что в настоящий момент Драгунская состоялась как вполне признанный драматург, а пьесы ее идут по всему миру, крупные российские театры их почти не ставят, особенно на главных сценах. «Для меня пьеса – способ рассказать историю. К тому же тексты, они действительно, ну, авторские, арт-хаусные, мало кто может с ними справиться», – так два года назад Ксения Драгунская ответила на вопрос Д.Л. Быкова по поводу того, что её драматургия больше предназначена для чтения, а не для постановки на сцене.

В своих пьесах для детей Ксения Драгунская создала необычайный, своеобразный мир, фантастический и узнаваемо реальный, одновременно, в основании которого – игровое начало, искусная интрига, и всё в этом мире освещено скрытым и явным авторским юмором. Эту область литературы Драгунская не оставляет и сейчас, когда стала известным драматургом «для взрослых». Она вообще считает, что «все люди – дети. Одинокие дети, затаившие свои смешные детские мечты, которым никогда не сбыться».

В пьесе «Большая меховая папа» (2000) автор прибегает к спасительной иронии. Для читателей есть указание на то, что это «переживательная история» А в афише и рекомендациях будущему режиссеру: «Отборные здоровенные папы, сначала ничьи, потом – одомашненные» и «Красивые добрые мамы, сначала грустные – потом – счастливые [2, с. 137]. Есть и особая ремарка: «Если в театре не хватает видных актёров, похожих на настоящих пап, их необходимо где-то одолжить, чтобы в финале все выглядело солидно» [2, с. 137].

Такой легкий и слегка насмешливый рассказ настраивает на то, что, все, случившееся дальше – игра, немножко неважно и в то же время достаточно серьезно, как любая детская игра. История же, рассказанная в пьесе, вполне реальна и узнаваема. Когда в поселке с чудным названием «Ёжкины Кошки» учительница английского Лариса Васильевна просит детей после майских праздников привести отцов, оказывается, что самый маленький ученик по фамилии Чмокин даже не совсем понимает, кто такие эти «А-ЦЫ», потому что ни у кого из детей этих почти мифических родственников нет: они, по рассказам мам, «на стройке, в космосе, на охоте» А один папа даже «в темнице», так как «он самый сильный богатырь и обожал драться» [2, с. 145].

Четверо главных героев решают во что бы то ни стало себе пап добыть. На пути к заветной цели дети встречаются с местной колдуньей, которая обещает этих пап «наколдовать» и с призраком князя, который выдает Чмокину место обитания пап: «За Феофановой бухтой увидишь гору. А там уже недалеко... На этой горе есть поляна...» [2, с. 166].

Драматург рассказывает сказку, а опытный читатель не верит в счастливый финал. Поэтому когда лодка, в которой плывут Леденцова и Чмокин, переворачивается на полпути и дети заболевают, то читатель и зритель ждет именно такого финала. Но даже самые катастрофические ситуации Ксения Драгунская «подсвечивает» юмором, спасительным и утешающим.

Критик Е. Сальникова определила эту особенность художественного мира Драгунской как сочетание «вкрадчивого юмора и бесконечной тоски»: «Само существование такого полуигрового, как бы кукольного мира, – сплошная катастрофа, свидетельствующая об исчезновении жизненной энергии, об энтропии тепла из самой человеческой органики. Понятно, почему образы... замешаны на ироническом отстранении, более или менее резко проявленном. Ирония в данном случае – форма не развенчания чего-либо. Скорее, это форма сохранения спасительной дистанции автора по отношению к своим героям. Форма, предполагающая и зрительскую иронию восприятия. А иначе, при абсолютно серьезном восприятии и самом непосредственном переживании заданной ситуации, – неизвестно, какие бездны отчаяния и ужаса приоткроются, какое пронзительно нестерпимое ощущение дисгармонии возникнет» [4, с. 31].

После трагического переворота лодки меняется тональность повествования, это проявляется и в ремарках, и в репликах персонажей. Происходит некоторая ретардация действия: ритм диалогов убаюкивает, все происходит, словно во сне. В дверь стучится дядька-военный, который рассказывает о тех самых мифических «ацах» с зелёной горы. И вот уже толпа пап заполняет сцену. И оказывается правдой то, что рассказал призрак, и Чмокин никакой не врунишка. Детство – это мир, где все так и должно быть.

Перед тем, как опустится занавес, все участники событий начинают танцевать от радости. «Общий танец и веселье, музыка, фейерверк, визг, восторг» [2, с. 179]. В этой последней ремарке едва заметна авторская ирония. Финал не совсем настоящий, это финал-утешение, финал-сон. Пространство заполнилось «отборными дядьками». Драматург насмешливо советует «собрать наиболее пригожих актёров из всех окрестных театров, чтоб настоящий праздник был» [2, с. 178]. Папа стал почти мифическим существом, поэтому и «возвращение блудных отцов» – логическое продолжение мифотворчества. Каждый миф должен обладать возможностью развития. Этот второй финал нужен для того, чтобы напомнить о контрасте с реальностью. «Сказка как орудие для создания рая

неизбежно показывает, что нам вход в этот рай заказан, и в этом ирония сказки как формы», – пишет Керен Климовски [3, с. 167]. С исследовательницей невозможно не согласиться, но все же очень хочется верить, что такой мир существует.

Мир пьес Драгунской реальный, узнаваемый. Автор часто повторяет, что её пьесы «про людей, про жизнь, про любовь, про детство», про «печали и надежды», «о молодости как миге, как состоянию. И о России, конечно»... И тем не менее мир этот – странно загадочный, окутанный сказочной атмосферой. По нему разгуливают блаженные сельские дурачки, нащёптывающие что-то таинственное, о чём-то больше других знающие; колдуньи; призраки прошлого, а на старом чёрном дереве, если его упорно поливать, обязательно распускаются листья.

### **Список литературы**

1. Громова М. Н. Русская драматургия конца XX – начала XXI века / М. Н. Громова. – М. : Флинта, 2009.
2. Драгунская К. В. Большая меховая папа / К. В. Драгунская. – М. : Самокат, 2015.
3. Климовски К. Трагическая ирония спасительной сказки / К. Климовски // Октябрь. 2017. – № 11. – С. 167.
4. Сальникова Е. В направлении к сцене / Е. Сальникова // Современная драматургия. – 1997. – № 3. – С. 31.

## ПРИЁМ СКРЫТОГО ЭКФРАСИСА В ФИНАЛЕ РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

*Т.Г. Мастенак*

Поэтика современной русской литературы характеризуется интертекстуальностью и интермедийностью. Как доказывает А.Г. Сидорова, развитие интермедийных процессов связано с переносом акцента с литературоцентризма на «искусствоцентризм» [8]. Одним из приёмов, посредством которых проявляются связи литературы с изобразительным искусством, является экфрасис.

Изначально экфрасис (с греческого «высказывать, выражать; высказывание, выражение, рассказывание») – приём античных риториков, направленный на *визуализацию объекта* или конкретнее: художественное описание произведений изобразительного искусства (картин, скульптур). В современном гуманитарном знании, литературоведении в частности, под экфрасисом понимают «изображение второй степени, то есть, описание некоего иного изображения» [1, с. 180]. Наряду с интерпретацией экфрасиса как вербальной передачи образа изобразительного искусства исследователями рассматривается и более широкая его трактовка как приёма визуализации (Л. Геллер, Р. Ходель). При этом экфрасис часто не имеет цели «копировать» что-либо; значима его образно-метафорическая природа [3, с. 24]. Особого внимания для анализа романа Е. Водолазкина «Лавр», сюжет которого соотносим с агиографическим [7], заслуживает понятие «религиозный экфрасис», впервые описанное Л. Геллером. Функционально описание произведений религиозной живописи в художественной литературе является «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира...» [7, с. 19].

Е. Водолазкин, доктор филологических наук, специалист по древней русской литературе, утверждает о своём первом романе «Лавр» (2012): «...я обратился к древней форме – к житию, только написал это житие современными литературными средствами» [4].

В романе представлено жизнеописание старца-врачевателя. Каждый этап его жизни сопряжён с испытаниями, которые способствовали духовному развитию героя и укреплению его дара исцеления. Так в нарративе романа биография грешника постепенно переходит в агиографию. Параллельно внутренним изменениям, физическому и духовному взрослению героя меняются и его имена (Арсений – Устин – Амвросий – Лавр) (об этом см. [6]). И грешник в юности, он покидает земной мир всеми почитаемым старцем Лавром.

Для визуализации образа святого Е. Водолазкин использует экфрасис. В данном случае речь идёт не об описании какого-то конкретного произведения изобразительного искусства, но конструируется обобщённый образ иконописного лика посредством художественных средств лите-

ратуры. Причём у Е. Водолазкина (как и в большинстве случаев, по утверждению Н.Е. Меднис) «экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом...» [5, с. 59]. Приём экфрасиса в анализируемом романе неочевиден, не выражен в описании конкретно лица святого, но контекстуальное (жанровый канон жития) и ассоциативное, а не буквальное прочтение описания сцены захоронения Лавра позволяет аргументировать тезис, вынесенный в заглавие данной статьи: автор использует приём скрытого, завуалированного экфрасиса, как бы подчёркивая его неявностью скромность как одну из черт персонажа, воспринимающего себя не как святого, а как грешника, не достойного даже захоронения его тела в соответствии с православными традициями.

В предчувствии своей близкой кончины старец Лавр оставляет завещание настоятелю монастыря: «...Когда я покину моё тело, им же согрешил есмь, не церемоньтесь с ним особенно. Привяжите к ногам верёвку и тащите его в болотную дербь на растерзание зверям и гадам. Вот, собственно, всё» [2, с. 437]. При описании похоронной процессии концепированный повествователь задаёт ракурс рассмотрения и восприятия данного эпизода: «*Если глядеть сверху*, стоящие представляются невиданным скоплением точек, и лишь Лавр имеет протяженность» (курсив здесь и далее мой – Т.М.). Значит, дальнейшее действие следует рассматривать как бы «сверху»: «К одному концу верёвки подходит архиепископ Ростовский, Ярославский и Белозёрский Иона. К другому концу верёвки подходит епископ Пермский и Вологодский Питирим. Они становятся на колени и беззвучно молятся. <...>. *Одновременно* крестятся. *Однонаправленно* положутся полы их мантий и концы бород. Пропорции их фигур *одинаково* искажены ветром, ибо оба расширились вправо. Работа их *двуедино*. *Взоры* обращены вверх» [2, с. 439–440]. Специфика описания (*однонаправленно, два (пара), одновременно, двуедино, взоры*) позволяет сделать предположение об изображении глаз на портрете, т.к. единственные два одинаковых органа, способные действовать одновременно, двуедино и однонаправленно – это органы зрения, глаза (см. рис. 1).

Затем описание переходит на тело Лавра, которое «единственное имеет протяжённость»: «Руки на груди Лавра вздрагивают и *распахиваются, словно в объятиях*. Тянутся вслед за телом» [2, с. 440]. Данное положение тела, расположенное ногами вперёд к тянущим его на верёвках священнослужителям, соотносится с положением носа и усов (или носогубных складок) на портрете (см. рис. 1).

Последующее описание людей, пришедших проститься с Лавром, дано в определённой последовательности: «Лавр мягко скользит по траве. Первым за ним следует псковский посадник Гавриил. Он сед и дряхл, и его ведут под руки. <...> за Гавриилом идёт московсий боярин Фрол с женой Агафьей и со чады. <...> Далее боярыня Елизавета, яже прозе, а так же раб Божий Николай в здравом уме и трезвой памяти. И за ними множество

прозревших и вразумленных» [2, с. 440]. В логике составления портрета расположение конкретных персонажей сопоставимо с изображением губ, а неупорядоченное и продолжительное «множество прозревших и вразумлённых» напоминает бороду (см. рис. 1).

Если ко всему вышесказанному добавить напрашивающуюся зрительную ассоциацию имени героя с формой лаврового листа, то приём описания сцена похорон Лавра одновременно является экфрастическим способом создания образа, подобного иконописному.

Для наглядного сопоставления реконструированной из текста романа схемы образа Лавра привлечём иконописное изображение старца Преподобного Агати́па Печёрского, *безмездного врача*. (Н.В. Трофимова называет целый ряд агиографий, системные аллюзии на которые проявлены в тексте романа [7]. «Житие Агати́па Печерского», думается, может дополнить этот ряд.) Однако для автора, как представляется из данных им интервью, принципиальна отсылка не к конкретному прототипу, а к образу святого православного вообще, к литературному и живописному канону.

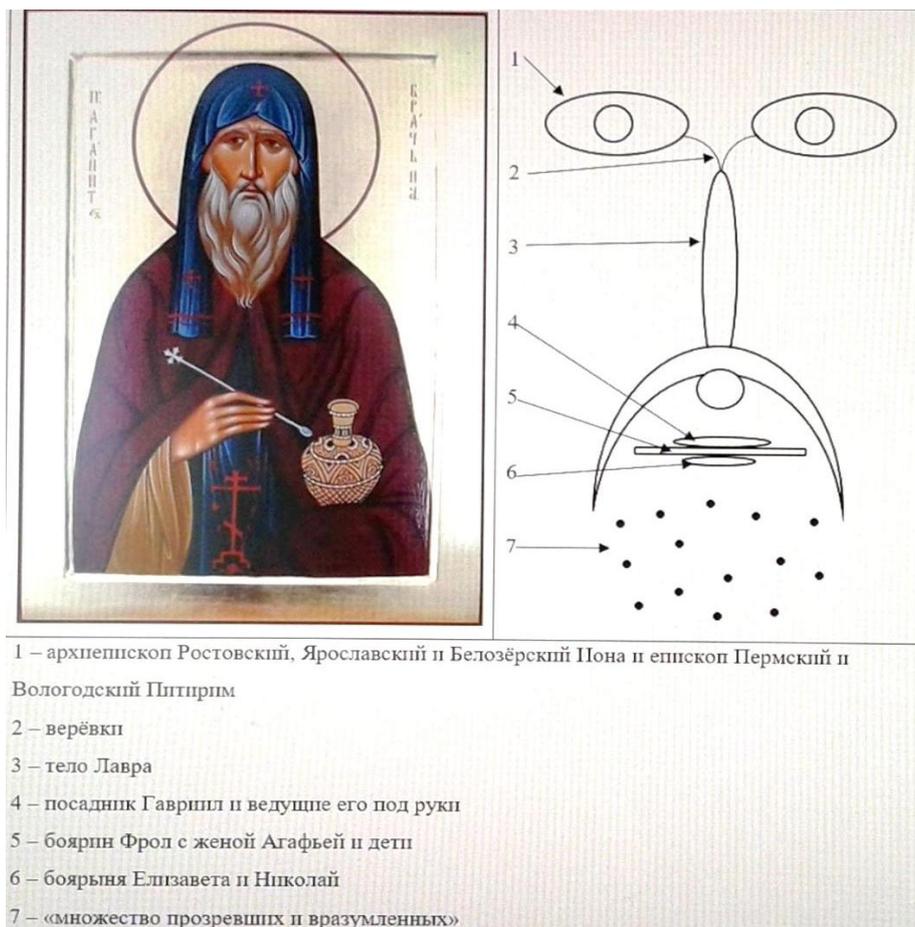


Рис. 1

Таким образом, приём экфрасиса, применённый в романе «Лавр», выполняет не описательную функцию, а служит для воздействия на воображе-

ние читателя. Следуя за композицией текста в целом и за описанием сцены похорон, читатель мысленно «проявляет» образ святого, что усиливает эмоциональное восприятие. При этом значима и смысловая нагрузка экфрасиса: нехристианский, языческий способ захоронения старца «перекрывается» его святостью. В авторской логике сохраняется агиографическая традиция: человек мыслящий себя грешным и не достойным христианского погребения, получает всеобщее признание и почитание. Некоторые люди, присутствующие на похоронной процессии, пришли не только проститься с умершим, но и увидеть чудо, которое непосредственно связывали с святостью старца Лавра.

### Список литературы

1. Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис / Р. Бобрык ; под ред. Л. Геллера // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М. : МИК, 2002. – С. 145–152.
2. Водолазкин Е. Г. Лавр. – М. : Издательство АСТ, 2017. – 440 с.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / под ред. Л. Геллера // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М. : МИК, 2002. – С. 5–23.
4. «Лавр не просто открывался»: интервью Е. Водолазкина А. Варламову // Российская газета. Федеральный выпуск 5979 (3). – Режим доступа: <https://rg.ru/2013/01/11/vodolazkin.html> (дата обращения: 16.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
5. Меднис Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2006. – Вып. 10. – С. 58–67.
6. Павлов С. Г. Сакральная семиотика романа Е. Водолазкина «Лавр» / С. Г. Павлов // Вестник ННГУ. – 2017. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sakralnaya-semiotika-romana-e-vodolazkina-lavr> (дата обращения: 05.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
7. Трофимова Н. В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» / Н. В. Трофимова // Rhema. Рема. – 2016. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-drevnerusskoj-literatury-v-romane-e-g-vodolazkina-lavr> (дата обращения: 16.03.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
8. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы : автореферат дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/intermedialnaya-poetika-sovremennoy-otechestvennoy-prozy> (дата обращения: 12.02.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
9. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель / под ред. Л. Геллера // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М. : МИК, 2002. – С. 23–32.

## ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ: ЖАНРОВЫЕ ИННОВАЦИИ В РОССИЙСКОМ КОМИКСЕ<sup>1</sup>

*Р.Т. Садуов*

«Жанры... есть исторически сложившиеся типы художественных произведений» [2, с. 384]. Разумеется, каждый жанр имеет свои способы и средства «видения и понимания действительности» [4, с. 175]. Тем не менее, необходимо отметить, что жанр обладает определенной текучестью, и это делает его определение и классификацию исторически обусловленными. К тому же, «признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга...» [6, с. 162].

В то же время, существующее жанровое разнообразие – неминуемое следствие развития литературы, диалектической оппозиции школ и направлений. Появление новых жанров – это результат подражания образцам и отступления от канонов, оно неизбежно и необходимо особенно на современном этапе развития: «В литературе Нового времени усиливается взаимодействие жанров, активизируются неканонические жанры» [1, с. 363], в результате чего «жанр труднее опознаваем, чем прежде» [1, с. 363].

В данной работе рассматривается новый жанр «пельмени-вестерн» необычной и относительно новой разновидности отечественной литературы – графического романа. Несмотря на отсутствие общепринятой дефиниции последнего, мы используем его в понимании Авивы Ротшильд как последовательность рисованных историй в формате романа [11, XIII] и употребляем как синоним комикса – «помещенной в определенной последовательности изображений, которая направлена на то, чтобы передать определенную информацию и/или вызвать эстетический отклик у зрителя» [10, с. 9].

В 2016 году вышла первая часть, а в 2017 вторая часть графического романа «Фронтир», который был назван авторами (Кирилл Кутузов, Алексей Волков, Евгений Францев) первым в мире пельмени-вестерном. Уподобление традиционным вестернам и, одновременно с этим, самобытность произведения представляют значительный исследовательский интерес. Цель настоящей работы состоит в выявлении характерного и необычного в новом жанре «пельмени-вестерн» в сравнении с его предшественником спагетти-вестерном. Прежде чем перейти непосредственно к сравнению жанров представляется логичным проследить развитие жанра вестерн.

**Вестерн** появился на североамериканском континенте с одной единственной целью – воспеть покорение земель, простирающихся на запад от

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Лингвокультурная и ценностная идентичность в современном российском комиксе» № 17-04-00061.

обжитого восточного побережья. Опасности, которые таил в себе Дикий Запад, предлагали богатый материал для сюжетов, а первопроходцы западных земель становились героями многочисленных повествований. Территорию, которая стала местом действия вестернов, вслед за американским историком Ф. Тернером, назвали фронтитом – «точкой встречи дикости и цивилизации» [5]. Официально в отчётах о переписи населения фронтир определяли как «территорию с плотностью менее двух человек на квадратную милю» [Там же]. Однако как считает Н.Ю. Замятина, для фронтирменов новая земля была источником надежды на лучшее будущее: «Фронтир, порубежье представлялись землей обетованной, землей надежды... на обретение свободы, надежда начать новую жизнь» [3]. Возможно, в этом причина популярности первых романов-вестернов – они отражали надежды и чаяния американцев.

При своей многочисленности, однако, романы об американском фронтире были довольно дешевым чтивом, которое не могло отвечать запросам более требовательной публики [8, с. 14]. Более того, часто аудитория вестернов была не готова к нестандартным сюжетным поворотам и воспринимала их как нарушение традиций «типичного» вестерна [8, с. 14]. Позже литературные произведения стали экранизировать, и вестерн превратился из популярного литературного жанра в процветающий жанр кинематографа, который с течением времени приобрёл известность за пределами своей родины. Появление подражателей жанра стало лишь делом времени. В 1964 году были сняты первые европейские имитации жанра – спагетти-вестерны. Так их называли критики, поскольку их производством занимались итальянцы, и, разумеется, спагетти – это блюдо, которое лучше всего характеризует их национальную кухню. По этому же принципу авторы «Фронттира» назвали свой жанр «пельмени-вестерном». Однако если итальянское наименование было уничижительным, то российское, как представляется, в большей степени отражает самоиронию авторов по поводу своего произведения. Тем не менее, название жанра хорошо передаёт природу пока что единственного произведения, которое его представляет.

Известный скандинавский исследователь Берт Фридлунд, посвятивший работе над спагетти-вестерном свою диссертацию, выделяет некоторые характерные черты данного жанра, которые можно сравнить с чертами пельмени-вестерна:

1. Спагетти-вестерн – это коррумпированная «жестокая вселенная анархии, где царит право сильного» [9, с. 9]. Данная характеристика полностью соответствует реальности пельмени-вестерна: «Их же постоянно били, ломали им носы, ребра. Но чтобы так исполосовать, нужно быть садистами» [7].

2. Типичный главный герой спагетти-вестерна не имеет угрызений совести, он холоден и собран, превосходно владеет оружием и «побеждает за счет мастерства и тактики» [9, с. 9], наконец он отличается внешне и

«наделен мифической аурой» [9, с. 9]. Характеристика полностью совпадает с описанием главного героя пельмени-вестерна: он одет как настоящий ковбой, его зовут как американского фронтирмена – Баффало, а свое настоящее имя он предпочел забыть: «На самом деле у меня больше нет имени» [7]. Кроме того, у Баффало есть странные привычки, которые известны на просторах всего фронта. Как типичный герой вестерна он отлично стреляет.

3. Все второстепенные герои спагетти-вестерна – это плоские персонажи, поскольку «глубокий анализ личности не предполагается» [9, с. 9]. Кроме того, мало отводится места «женским персонажам и любви» [9, с. 9]. Плоские персонажи есть и в пельмени-вестерне, а единственный значимый женский образ – это Анька Дубова, «самый меткий стрелок фронта» [7], которая не играет сколько-нибудь значимой роли для повествования.

4. Атмосфера вестерна удручает: «природа [спагетти-вестерна] функциональна, описывается без излишнего лиризма» [9, с. 9], что также верно для «Фронта»: «Какое унылое место» [7].

Можно заключить, что пельмени-вестерн соответствует тем критериям, которые Фридлунд выявил для спагетти-вестерна. Основное отличие между ними, таким образом, заключается в том, что события спагетти-вестерна происходили на Диком Западе, в то время как во «Фронтире» природа и атмосфера американского фронта были перенесены на территорию России, что привело к появлению в комиксе типичных российских реалий, таких как милиция, наименования городов, исторические справки и т.д.

В результате исследования было выявлено, что пельмени-вестерн имеет черты, характерные для типичного спагетти-вестерна. Однако в отличие от своего предшественника, «Фронтир» переносит место действия в Россию, что влечёт за собой изменение культурной среды произведения.

«Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [4, с. 181], поэтому станет ли «Фронтир» трендом или будет единственным произведением в своём жанре, покажет время. Тем не менее, представляется любопытным попытаться проследить судьбу жанра в будущем, а также обратиться к иным жанровым инновациям современного российского комикса, таким как, например комикс взросления или автобиографический комикс.

### Список литературы

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М., 2001. – 418 с.
2. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: курс лекций / В. М. Жирмунский. – СПб., 1996. – 440 с.
3. Замятина Н. Ю. Зона освоения (фронтир) и ее образ в американской и русской культурах / Н. Ю. Замятина. – Режим дотупа: <http://america->

xix.org.ru/library/zamyatina-frontier/ (дата обращения 01.04.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

4. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику / П. Н. Медведев. – Л., 1928. – 231 с.

5. Тернер Ф. Дж. Значение фронта в американской истории / Ф. Дж. Тернер. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/turner\\_f\\_d/text\\_1893\\_the\\_frontier\\_in\\_american\\_history.shtml](http://az.lib.ru/t/turner_f_d/text_1893_the_frontier_in_american_history.shtml) (дата обращения 01.04.2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

6. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.; Л., 1931. – 334 с.

7. Фронтир: дочь преступника. – М., 2016.

8. Clapham W. C. Western Movies: The Story of the West on Screen / W. C. Clapham. – London, 1974.

9. Fridlund B. The Spaghetti Western: A Thematic Analysis / B. Fridlund. – Jefferson, NC, 2006.

10. McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. – New York, 1994.

11. Rothschild A. Graphic Novels: A Bibliographic Guide to Book-length Comics / A. Rothschild. – Engelwood, Colorado, 1995.

## ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ГИПЕРТЕКСТОВ В СЕТИ

*Т.А. Болдова*

Для определения интермедиальности гипертекстов необходимо указать на три компонента: мультимедийность, интерактивность, гипертекстуальность. Так, мультимедийность предполагает владение следующими моделями работы с гипертекстами:

- моделью использования текстов виртуальных сред (виртуальные проекты, e-mail-танделы, игры);
- моделью организации собственной информации на основе гипертекстов (ее получение, верификация, оценка, использование электронных энциклопедий и словарей);
- моделью гипертекстового творчества, создание анимаций, фильмов, электронных газет;
- моделью общения, как общения, которое менее связано с говорением, словом и звуком, а осуществляется через текст, образ, форму.

Второй компонент – интерактивность, когда организуется познавательная деятельность в режиме диалога, когда каждый вовлечен в процесс познания и имеет возможность понимать и рефлексировать по поводу того, что знают все и каждый. Интерактивность устанавливает и поддерживает в медиасреде контракты через тексты важнейших поисковых систем, порталов, серверов; конференций, чатов, проектов, часто специально разработанных научными центрами различных стран мира.

Третий компонент – гипертекстуальность, предполагает непосредственно работу с гипертекстом, т.к. гипертекст и есть структура интернета.

Пользователи получают информацию через гипертекст. Информация распространяется по всему миру с помощью языка HTML (Hypertext Markup Language), на котором закодирована информация в гипертекстах. Соединение из электронно-связанных мультилинейных сетевых текстовых блоков, которое соединяются через коммуникационные каналы и определяются как интернет. При этом речь идет об огромном количестве текстов, которые доступны через соединительные узлы глобальной сети и баз данных. Как следствие, возникает новая коммуникативная ситуация, которая фундаментально изменила значение таких понятий как автор, текст, читатель. Новые технологии повлекли за собой и такие наблюдаемые языковые изменения, как элементы устной речи при диалоговом письме, модернизированные виды текстов, а также новые формы текстов, такие как гипертекст и, так называемый, гипермедиа.

На основе гипертекстов возможна любая работа с информацией: можно брать информацию из сети, читая ее или делая копии; создавать свою информацию или составлять из предложенных материалов; использовать информацию для дальнейшей обработки. Тексты в сети имеют гра-

фическое и текстуальное представление цепочек из текстов (электронные словари и базы данных, связанные с текстовой работой). С помощью гипертекста индивидуализируется восприятие информации, причем, определяется содержание и важность информации. При использовании гипертекста выделяется два вида проблем: 1) речь идет о «потерянности» в гиперпространстве, о дезориентации, когда не хватает собственного актуального стандарта; 2) речь идет о перенапряжении рабочей памяти человека из-за огромного количества информации (когнитивная перегрузка).

Принцип гипертекста делает возможным форму исследовательской работы. Можно делать собственные открытия, как «исследователь», ведущий поиск в сети. Принцип гипертекста делает возможным любую форму и ситуативного обучения. В основании ситуативного обучения лежат когнитивные начала личностных процессов и теория поведенческой психологии, которая исследует ситуативные поведенческие факторы. При этом ситуация понимается как материальный аспект (медиа) и как социальный аспект (интеракция между людьми даже на историческом и культурном уровне). Можно рассматривать два вида творческой деятельности: креативное письмо и виртуальную ролевую игру.

Виртуальная ролевая игра всегда имеет свой текстовой сценарий, содержащий спонтанность, самовыражение, рефлексию в специфической форме, которая объединяется с метарефлексией. Процесс чтения – это процесс приема. Пользователь становится «активным» читателем, через принятия на себя функций получателя документов, составителя материалов и их упорядочивания, и, исходя из индивидуальной точки зрения, он как бы входит в роль автора. Основные признаки гипертекстуальности определяются как: нелинейность, интертекстуальность и мультиперспективность.

В сети научные разработки на основе текстов включают в себя и коммуникативные формы, которые не имеют аналогов, вне сети. Так текст имеет выход на различные сайты, где разговор идет в письменной форме, в форме возникающих на экране текстов, которые представляют собой смешанную форму элементов устной и письменной речи. Относительно новым явлением являются сокращенные варианты передач радио и телевидения, на которые выходят соответствующие ссылки. Они принимаются, как правило, синхронно с трансляцией и воспринимаются линейно. Это значит, что пользователь читает новости сразу с трансляцией и в той последовательности, как выстраивает их редактор, а тексты газет и журналов из сети можно читать в любое время. Текст – принимается линейно через его интеракцию, но далее возникает мультимедийный гипертекст с интерактивным характером познавательной деятельности и деятельности общения.

Очень важен в рассматриваемой ситуации метод эмпатии (личной аналогии, способности проникать с помощью чувств в душевные переживания других людей, сочувствовать им, сопереживать). Это «вхождение», «вживание в образ другого». Можно представить себя на месте другого и,

исходя из новых ощущений, выбрать адекватное, сложившийся ситуации, решение проблемы. Гипертекст раскрывает весь спектр культур, разных подходов, при этом происходит идентификация своей культурной принадлежности.

Мы специально подчеркиваем два типа общения, хотя они и взаимосвязаны, и технологии включения в общении будут одинаковы. Разница наблюдается лишь в целях, потребностях и содержании материалов, которыми обмениваются пользователи. Даже без серьезного лингвистического исследования можно выделить как минимум два наиболее распространенных вида общения в сети: деловое, т.е. включение в систему какой-либо другой деятельности, и фатическое – ради самого общения (чаты, конференции, форумы). Следует отметить и примеры игрового общения, когда пользователи соревнуются, например, на сайте <http://www.thema/dialog.htm> в составлении русских слов из латинских букв и арабских цифр). Есть система общения, находящаяся на пересечении делового и фатического общения – это чаты для людей, изучающих иностранный язык.

В повседневной жизни в редких случаях происходит прямой контакт с «чужим миром», в основном коммуникация с чужой культурой происходит посредством использования материалов сети. «Мы отправляемся к другим народам, чтобы увидеть их индивидуальность, "непохожесть" и в этой "непохожести" увидеть вечную красоту» [2, 187]. Открыть это своеобразие и учесть его – одна из важнейших задач современного подхода, основанного на психолингвистическом исследовании диалога языков и культур.

Следует отметить и особенности психологического воздействия виртуальной реальности, ее положительного влияния. Так, поиск информации позволяет найти текстовые материалы по интересам, познакомиться с разными точками зрения на проблему, стимулирует творческий потенциал, собственную активность. На фоне возрастающей изолированности и низкой коммуникабельности обитателей современных мегаполисов информационные технологии дают возможность легко устанавливать контакты в медиасреде. Виртуальная идентичность в сети диагностируется у исследователей [1, с. 15] как «патологическая множественная индивидуальность, когда появляется возможность играть параллельно несколько ролей, имея в себе множество характеров. Идентичность представляется, как «bricolage», когда пользователь сети может выражать себя адекватно контексту и времени общения. Чаты и форумы – это лаборатории по конструированию идентичности [1, 19], это фантазийный мир, базирующийся на письменных текстах, в котором участники интеракции в сети используют фиктивные роли, образуя тем самым виртуальный игровой мир.

Интеркультурное общение в гипертекстовой сети – открытый процесс, который не ограничивается предварительно структурированными и объективными знаниями о «других», это активная и креативная гипертекстовая совместная работа. Этот процесс является результатом изменения и

развития стратегий и умений, с помощью которых человек приближается к «незнакомому» и открывает его. С точки зрения психологии общения, очевидно, что именно интенсивное гипертекстовое общение предъявляет повышенные требования к владению культурой межнационального и межсоциального общения, к пониманию партнерами соответствующих культурных, технических и социальных реалий.

### **Список литературы**

1. Nielsen J. Designing web usability: the practice of simplicity / J. Nielsen. – Indianapolis : New Riders Publishing, 2000. – XIII. – 419 p.
2. Лихачев Д. С. Раздумья / Д. С. Лихачев. – М. : Детская литература, 1991. – 287 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акелькина Елена Алексеевна – доктор философских наук, профессор, директор Омского регионального Центра изучения творчества Ф.М. Достоевского.

Алхутова Анастасия Вадимовна – студентка Астраханского государственного университета.

Анищенко Валентина Владимировна – преподаватель Астраханского социально-педагогического колледжа, аспирантка Астраханского государственного университета.

Арефьева Наталья Генриевна – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент Бирского филиала Башкирского государственного университета.

Болдова Татьяна Анатольевна – доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета.

Боровская Анна Александровна – доктор филологических наук, профессор Астраханского государственного университета.

Боющенко Дарья Игоревна – студентка Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

Бушев Александр Борисович – доктор филологических наук, профессор Тверского государственного университета.

Бычков Дмитрий Михайлович – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Гончаров Пётр Андреевич – доктор философских наук, профессор Мичуринского государственного аграрного университета.

Громова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Гудкова Светлана Петровна – доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева.

Гущина Ксения Николаевна – учитель МБОУ «Гимназия № 1» г. Астрахани, аспирантка Астраханского государственного университета.

Даренский Виталий Юрьевич – кандидат философских наук, доцент Луганского национального аграрного университета.

Дмитриева Юлия Леонидовна – преподаватель Горловского института иностранных языков.

Емельянов Виктор Александрович – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Завьялова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, завкафедрой литературы Астраханского государственного университета.

Исаев Геннадий Григорьевич – доктор филологических наук, профессор Астраханского государственного университета.

Кильдюшева Елена Сергеевна – студентка Астраханского государственного университета.

Колесова Ирина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент Астраханской государственной консерватории.

Крохина Надежда Павловна – доктор филологических наук, профессор Шуйского филиала Ивановского государственного университета.

Крюкова Наталия Васильевна – кандидат философских наук, завкафедрой социально-гуманитарных дисциплин Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского.

Крылова Венера Анатольевна – магистрант Московского педагогического государственного университета.

Курилова Анна Дмитриевна – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Курдюкова Анастасия Александровна – учитель МБОУ «СОШ № 36» г. Астрахани, аспирантка Астраханского государственного университета.

Мастепак Татьяна Геннадьевна – магистрант Томского государственного педагогического университета.

Назарова Анастасия Викторовна – студентка Астраханского государственного университета.

Назарова Марина Николаевна – студентка Астраханского государственного университета.

Новосёлова Елена Владимировна – кандидат исторических наук, ассистент Московского технологического университета.

Нургалиева Диана Басыровна – учитель МБОУ «Икрянинская СОШ», магистрант Астраханского государственного университета.

Осипов Александр Юрьевич – студент Астраханского государственного университета.

Осьмухина Ольга Юрьевна – доктор филологических наук, завкафедрой русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева.

Пономарёва Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, доцент Луганского национального университета им. Тараса Шевченко.

Попов Павел Сергеевич – студент Астраханского государственного университета.

Потапова Светлана Александровна – магистрант Московского государственного областного университета.

Пушкина Валентина Александровна – студентка Астраханского государственного университета.

Пятова Екатерина Юрьевна – студентка Астраханского государственного университета.

Садуов Руслан Талгатович – кандидат филологических наук, доцент Башкирского государственного университета.

Сероштанова Полина Михайловна – студентка Астраханского государственного университета.

Стрыгина Екатерина Львовна – кандидат филологических наук, доцент Мичуринского государственного аграрного университета.

Тимофеева Мария Геннадьевна – студентка Астраханского государственного университета.

Уздеева Татьяна Магомедовна – кандидат филологических наук, доцент Чеченского государственного университета.

Федорова Екатерина Сергеевна – студентка Астраханского государственного университета.

Хемраев Ровшен Агамырадович – студент Астраханского государственного университета.

Хуббитдинова Нэркэс Ахметовна – доктор филологических наук, сотрудник Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН.

Шамова Алтынай Халидулаевна – учитель МБОУ «СОШ № 20» г. Астрахани, магистрант Астраханского государственного университета.

Шурупова Ольга Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент Липецкого филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Яровикова Владислава Олеговна – аспирантка Московского государственного университета.

# ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

*Материалы всероссийской научной конференции  
г. Астрахань, 20 апреля 2018 г.*

*Публикуется в авторской редакции*

Техническое редактирование,  
компьютерная верстка *Ю.А. Яценко*

Заказ № 3798. Тираж 5 электрон. оптич дисков  
Уч.-изд. л. 14,0. Объем данных 3,0 Мб

---

Издательский дом «Астраханский университет»  
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а  
Тел. (8512) 48-53-47 (отдел планирования и реализации),  
48-53-44, тел./факс (8512) 48-53-46  
E-mail: [asupress@yandex.ru](mailto:asupress@yandex.ru)