

ISSN 2541-9803

**ART LOGOS  
(ИСКУССТВО СЛОВА)**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2020  
№ 1(10)

**ART LOGOS  
(THE ART OF WORD)**

SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1(10)  
2020

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
**ART LOGOS**  
(ИСКУССТВО СЛОВА)

2020  
№ 1  
(10)

---

Журнал зарегистрирован  
Федеральной службой по надзору  
в сфере связи и массовых  
коммуникаций  
3 февраля 2017 г.

Свидетельство о регистрации СМИ:  
ПИ № ФС77-68617

---

Журнал издается  
с 2017 года  
Периодичность 4 раза в год

---

**Учредитель:** Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина

**Редакционная коллегия:**

М. Вержбицка, доктор филологии, Польша  
С. Г. Гренье, доктор филологии, профессор, США  
А. Дешперманн, доктор филологии, профессор, Германия  
А. А. Карпов, доктор филологических наук, профессор, Россия  
Т. В. Мальцева, доктор филологических наук, профессор, Россия (главный редактор)  
О. Ю. Осьмухина, доктор филологических наук, профессор, Россия  
З. И. Резанова, доктор филологических наук, профессор, Россия  
И. А. Стернин, доктор филологических наук, профессор, Россия  
М. В. Ягодкина, доктор филологических наук, доцент, Россия

*Рукописи статей в обязательном порядке оформляются в соответствии  
с требованиями для авторов, установленными редакцией.*

*Редакция не вступает в переписку с авторами статей, получившими  
мотивированный отказ в опубликовании.*

*Статьи, оформленные не по правилам, редакцией не рассматриваются*

Адрес учредителя:  
196605, Россия,  
Санкт-Петербург, г. Пушкин,  
Петербургское шоссе, д. 10.  
тел. +7(812) 466-65-58  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: [pushkin@lengu.ru](mailto:pushkin@lengu.ru)

Адрес редакции:  
196605, Россия,  
Санкт-Петербург, г. Пушкин,  
Петербургское шоссе, д. 10  
тел. +7(812) 451-91-76  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: [art.logos@lengu.ru](mailto:art.logos@lengu.ru)

SCIENTIFIC JOURNAL  
**ART LOGOS**  
(THE ART OF WORD)

2020  
№ 1  
(10)

---

The journal is registered by  
The Federal Service for  
Supervision of Communications, Information  
Technology, and Mass Media  
February 03, 2017

The certificate  
of the mass media registration  
ПН № ФС77-68617

---

The journal is issued  
since 2017  
Quarterly, 4 issues per year

---

**Founder:** Pushkin Leningrad State University

**Editorial Board:**

M. Wierzbicka, Doctor of Philology, Poland  
S. G. Grenier, Doctor of Philology, Professor, USA  
A. Deppermann, Doctor of Philology, Professor, Germany  
A. A. Karpov, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
T. V. Maltseva, Doctor of Philology, Full Professor, Russia (chief editor)  
O. Y. Osmukhina, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
Z. I. Rezanova, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
I. A. Sternin, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
M. V. Yagodka, Doctor of Philology, Associate Professor, Russia

*The papers assigned for publication are to be prepared in accordance with the requirements for authors established by editorial board.*

*The editors do not enter into correspondence with the authors of papers fairly rejected. Papers which do not follow the rules are rejected by the editorial board*

**Founder's address:**  
196605, Russia,  
St. Petersburg, Pushkin,  
Peterburgskoe shosse, 10.  
Tel. +7(812) 466-65-58  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: pushkin@lengu.ru

**Editorial board's address:**  
196605, Russia,  
St. Petersburg, Pushkin,  
Peterburgskoe shosse, 10.  
Tel. +7(812) 451-91-76  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: art.logos@lengu.ru

## Содержание

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>Н. О. Егорова</i> К вопросу о жанровых источниках «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.....	8
<i>О. В. Тимашова</i> К вопросу об идейно-творческих эволюциях в творческой биографии А. Ф. Писемского (Идейно-творческая эволюция 1848–1850 годов и сближение писателя с «молодой редакцией» журнала «Москвитянин»).....	16
<i>Л. И. Вигерина</i> «Святочная сказка» П. В. Засодимского «Разрыв-трава»: своеобразие жанровой природы и поэтики.....	26
<i>Т. В. Мальцева</i> К вопросу о драматической природе пьесы А. П. Чехова «Иванов».....	35
<i>В. А. Самойленко</i> Италия в поэтическом осмыслении В. Комаровского (на материале цикла «Итальянские впечатления») .....	44
<i>С. А. Петрова</i> Эволюция творческого сознания А. М. Добролюбова (на материале авторского редактирования книги «Собрание стихов») .....	54
<i>Н. Ю. Шинкарева</i> «Забытое лицо Блока»: Н. А. Павлович о взглядах поэта на детскую литературу и его книге «Сказки».....	62
<i>Е. В. Никольский, Д. Вальчак</i> «Русь, принявшая западный навычай, погибнет... »: мотив противостояния Руси и Западной Европы в романе Д. М. Балашова «Святая Русь» .....	75
<i>Н. Н. Кознова</i> Динамика архетипических образов в тетралогии Ю. Слепухина о Великой Отечественной войне .....	89
<i>М. А. Побелян</i> Классификация основных мотивов в лирике Натальи Горбаневской .....	97
<i>Е. Г. Кузнецова</i> Художественное своеобразие «медицинских баск» А. А. Ломачинского .....	110
<i>С. П. Гудкова, Е. В. Пивкина</i> Особенности развития жанра баллады в отечественной поэзии XXI века .....	117

## МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Т. Жилина-Элс</i>	
Повтор как функциональный элемент в русской волшебной сказке и проблемы его перевода на английский язык .....	129
<i>Е. А. Цуканов</i>	
Эвристические особенности таинства медиатворчества.....	141

## УЧИТЕЛЯ И СОРАТНИКИ

<i>А. В. Жуков</i>	
Слово об Учителе.....	151
Сведения об авторах .....	157

## Contents

### THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Natalia Egorova</i> On the Issue of Genre Sources “Journey from St. Petersburg to Moscow” by A. N. Radishchev .....	8
<i>Ol'ga Timashova</i> To the Question of Convergence of A. F. Pisemsky's Ideologically Creative Evolutions (Relationships between Pisemsky's Ideologically Creative Evolution in 1848–1850 and Early Editorial Board' of the Journal “Moskvityanin”) .....	16
<i>Lyudmila Vigerina</i> The Christmas Tale “Saxifrage” by P.V. Zasodimsky: Originality of Genre Nature and Poetics .....	26
<i>Tatiana Maltseva</i> On the Dramatic Nature of the Play by A. P. Chekhov “Ivanov” .....	35
<i>Victoria Samoylenko</i> The Image of Italia in the Poetic Perception of V. Komarovskiy (on the Material of the Cycle “Italian Impressions”).....	44
<i>Svetlana Petrova</i> The Evolution of the Creative Consciousness of A. M. Dobrolyubov (on the Material of the Author's Editing of the Book “Collection of Verses”).....	54
<i>Nadezhda Shinkareva</i> “The Forgotten Face of Block”: N. A. Pavlovich on the Poet's Views on Children's Literature and his Book “Tales” .....	62
<i>Evgeny Nikolsky, Dorota Walczak</i> "Russia, which has Taken the Western Extreme, Will Perish ...": the Motive of the Confrontation between Russia and Western Europe in the Novel “Holy Russia” by Dmitry Balashov .....	75
<i>Natalia Koznova</i> Dynamics of Archetypal Images in Yu. Slepukhin's Tetralogy about the Great Patriotic War .....	89
<i>Maria Pobelan</i> Classification of the Main Motives in the Lyrics by Natalia Gorbanevskaya .....	97
<i>Elena Kuznetsova</i> Literary Identity of “Medicine Tales” by A. A. Lomachinsky .....	110
<i>Svetlana Gudkova, Ekaterina Pivkina</i> Features of the Development of the Genre Ballads in Domestic Poetry of the XXI Century .....	117

## INTERCULTURAL COMMUNICATION

*Tatyana Zhilina-Els*

Repetition as a Functional Element in the Russian Folk and Fairy Tales  
and Problems of Its Translation into English ..... 129

*Evgeny Tsukanov*

Heuristic Features of the Mystery of Media Creativity ..... 141

## TEACHERS AND ASSOCIATES

*Anatoly Zhukov*

A Word about Teacher ..... 151

About Authors ..... 159

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 821.161.1

ГРНТИ 17.09.09

*Н. О. Егорова*

### **К вопросу о жанровых источниках «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева**

Круг жанровых источников «Путешествия» очерчен и их роль в художественной структуре произведения достаточно полно исследована. Тем не менее, целесообразно обратиться к еще одному возможному источнику «Путешествия» – жанру симпозиума. Обращение к жанру симпозиума позволяет выявить логику серьезно-шутливого, трагикомического предмета или характера, а также способствует установлению точной типологии персонажей.

Ключевые слова: А. Н. Радищев, «Путешествие из Петербурга в Москву», жанр, путешествие, симпозиум, публицистика.

*Natalia Egorova*

### **On the Issue of Genre Sources “Journey from St. Petersburg to Moscow” by A. N. Radishchev**

The circle of genre sources of “Journey” is outlined and their role in the artistic structure of the work is sufficiently fully investigated. Nevertheless, it is advisable to turn to another possible source of “Journey” – the genre of symposia. Turning to the genre of symposia allows you to identify the logic of a serious-humorous, tragicomic subject or character, and also helps to establish the exact typology of characters.

Key words: A. N. Radishchev, “Journey from St. Petersburg to Moscow”, genre, travel, Symposium, journalism.

Итогом более чем векового изучения «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева стало комментированное издание этой книги в серии «Литературные памятники» в 1992 году. Исторический и текстологический комментарий к книге был подготовлен В. А. Западным. С точки зрения В. А. Западова, «Путешествие из Петербурга в Москву» – выдающийся факт русской художественно-публицистической литературы, который «не принадлежит ни к “чистой” публицистике, ни к “чистой” беллетристике» [1, с. 602].

---

© Егорова Н. О., 2020

© Egorova N., 2020



Круг жанровых источников «Путешествия» очерчен и их роль в художественной структуре глубоко исследована, но считаем необходимым обратиться к еще одному возможному источнику «Путешествия», а именно к жанру симпозию. Обращение к жанру симпозию в связи со стилистическим и композиционным анализом «Путешествия» скорее можно расценивать как жанровую аллюзию, в первую очередь потому, что нет строгого доказательства факта изучения Радищевым указанной жанровой формы. Лейпцигские аттестаты Радищева свидетельствуют об успешном обучении по программе юридического факультета; также известно, что «изучал языки, литературу, естественные науки, медицину, брал уроки музыки (пять лет обучался игре на скрипке)» [3, с. 34]. Студенческие диспуты в Лейпцигском университете и общее (как российское, так и европейское) увлечение риторикой в XVIII веке позволяют предположить, что Радищеву были доступны и известны классические «Пир» (Платон, Ксенофонт) и поздние образцы симпозию (Плутарх, Афинея, Макробий). Были тексты оригинальными или переводными (русские, немецкие, французские) – остается открытым вопросом.

Традиция античных ритуальных пиров, русская фольклорная типология (свадебный пир; престольный/княжеский пир; дружеский пир; пир на весь мир), конкретные события биографии Радищева<sup>1</sup>, банкетная традиция в России XVIII века [6] доказывают органичность включения топоса *пир* в художественную ткань итогового произведения писателя.

И. П. Стрельникова, с учетом мнений М. М. Бахтина и И. Мартина, считает, что симпозию как явление античной литературы – неканонический нетрадиционный жанр. Являясь, по сути, жанровой разновидностью диалога, он представляет собой описание застольных разговоров образованных людей, в котором серьезные вопросы объясняются в легкой развлекательной форме. «Симпозию продолжает и углубляет традицию диалога – изображением современника в будничной, бытовой обстановке без эпической или трагической дистанции через живой и непосредственный с ним контакт [7, с. 137].

Эстетическая установка и возможности симпозию – «фамильярно исследовать человека» (М. М. Бахтин) – близка Радищеву, чья книга организована как «переплетение»: непосредственные обращения Путешественника к своему другу соединяются с публицистическим взаимодействием пары «писатель – читатель».

---

<sup>1</sup> В «Житии Федора Ушакова» Радищев о первоисточке конфликта между будущими лейпцигскими студентами и их наставником Бокумом говорит: «<...> найдешь корень оного в первом нашем ужине. Покажется иному смешно, иному низко, иному нелепо, что благовоспитанные юноши могли начальника своего возненавидеть за такую малость: но самого умереннейшего человека заставь поговорить неделю, то нетерпение в нем скоро будет приметно» [4, с. 22].

Если следовать по маршруту Путешественника, то ситуаций собственно пира две: в главах «Новгород» и «Тверь». В целом же текст «Путешествия» насыщен топикой пира. Первая глава «София» открывается словами: «Отужинав с моими друзьями, я лег в мою кибитку» [5, с. 7]. Камертон дружеского общения выступает на первый план, и еда не становится ни предметом изображения, ни средством характеристики персонажа, ни поводом к этой характеристике. Последнее, впрочем, властно заявляет о себе в дальнейшем повествовании. Так, например:

1) анекдот о «любителе устерсов» (глава «Спасская Полесь»): «Итак, жил-был где-то государев наместник. В молодости своей таскался по чужим землям, выучился есть устерсы и был до них великий охотник. Пока деньжонков своих мало было, то он от охоты своей воздерживался, едал по десятку, и то когда бывал в Петербурге. Как скоро полез в чины, то и число устерсов на столе его начало прибавляться. А как попал в наместники и когда много у него стало денег своих, много и казенных в распоряжении, тогда стал он к устерсам как брюхатая баба» [6, с. 17];

2) эпизод (глава «Подберезье»), в котором Путешественник, мучимый головной болью, «<...> взялся за нянюшкино лекарство, но, не привыкнув пить вдруг по пяти чашек, попотчевал излишне для меня сваренным молодого человека <...>. – Благодарю усердно, – сказал он, взяв чашку с кофеем. – Приветливый вид, взгляд неробкий, вежливая осанка, казалось, не кстати были к длинному полукафтанию и к примазанным квасом волосам» [5, с. 28].

Явно сатирический симпозиум, точнее его первая часть – обед (deiplon), у Радищева постепенно обретает драматический пафос. Крестецкий дворянин напоминает сыновьям: «Труды наши лучшая была приправа в обеде нашем» [5, с. 49], призывает к «умеренности желаний». Хотловский «Проект в будущем» своей преамбулой («Доведя постепенно наше отечество до цветущего состояния, в котором оно ныне находится, <...> [н]аслаждаемся внутреннею тишиною, внешних врагов не имея, доведя общество до высшего блаженства гражданского сожития <...>» [5, с. 66]) утверждает временную дистанцию между Россией XVIII века и Россией будущего, предлагает новую социальную, а не только аграрную политику [2, с. 174]. Так, гражданин будущих времен в своем проекте пишет: «И так нива его даст ему плод сугубый; и так все плоды земледельцев мертвеют или паче не возрождаются, они же родились бы и были живы на насыщение граждан, если бы делание нив было рачительно, если бы было свободно» [5, с. 71]. Логический вывод из наблюдений ужасает: «Где есть нечего, там, хотя бы и было кому есть, не будут; умрут от истощения» [5, с. 71].

Глава «Хотиллов» – едва ли не самая «крамольная» часть книги, и обращена не только против Екатерины II, но и против американской буржуазной «демократии»: «Назовем блаженною страную, где сто гордых граждан утопают в роскоши, а тысячи не имеют надежного пропитания, ни собственно от зноя и мраза укрова» [6, с. 70].

Топосы *кофе*, *сахар* входят в читательское сознание, на первый взгляд, парадоксально; не в связи с мотивом пир/обед, а в русле мотива лишений. Следующая за главой «Хотиллов» глава «Вышний Волочек» развивает мотив «избытки Америки» («<...> сахар, кофе, краски и другие, не осушившиеся еще от пота, слез и крови, их омывших при их возделании» [5, с. 74–75] и предлагает особую временную композицию: настоящее (зрелище вышневолоцкого канала) – прошлое (кофепитие с другом) – настоящее (обращение к пирующему Петербургу). Необходимо указать, что в тех римских пирах, где есть описания еды и питья (Лукиан, Гораций, Петроний), характерной для начала пира является топика так сказать «первого куска», и сатирический смысл содержится в самом преувеличенном внимании к еде. У Радищева топика «первого куска» буквально порождает фабульный эпизод и весьма неоднозначный пафос: «А вы, о жители Петербурга, питающиеся избытками изобильных краев отечества вашего, при великолепных пиршествах, или на дружеском пиру, или наедине, когда рука ваша вознесет первый кусок хлеба, определенный на ваше насыщение, остановитесь и помыслите. Не то ли я вам могу сказать о нем, что друг мой говорил мне о произведениях Америки. Не потом ли, не слезами ли и стенанием утучняются нивы, на которых оной возрос. Блаженны, если кусок хлеба, вами алкаемый, извлечен из класов, родившихся на ниве, казенною называемой, или по крайней мере на ниве, оброк помещику своему платящей. Но горе вам, если раствор его составлен из зерна, лежавшего в житнице дворянской. На нем почтили скорбь и отчаяние; на нем знаменовалось проклятие всевышнего, егда во гневе своем рек: проклята земля в делах своих. Блюдитесь, да не отравлены будете вожделенною вами пищею. Горькая слеза нищего тяжело на ней возлегает. Отрините ее от уст ваших; поститесь, се истинное и полезное может быть потщенье» [5, с. 75]. Риторическая патетика нарастает и завершается не проповедническим призывом, а советом, предостережением не врагу, но непонимающему, сытому, который голодного не понимает.

Первый пассаж главы «Пешки», главы с особой историко-литературной репутацией (по описанию крестьянской избы музеи изготовляли макеты «черной избы» XVIII века [2, с. 234]), устанавливается сатирическая дистан-

ция между конкретным обедом Путешественника и мыслимым столичным пиром, причем не в пользу пира: «Сколь мне ни хотелось поспешать в окончании моего путешествия, но, по пословице, голод – не свой брат, – принудил меня зайти в избу и доколе не доберуся опять до рагу, фрикасе, паштетов и прочего французского кушанья, на отраву изобретенного, принудил меня пообедать старым куском жареной говядины, которая со мной ехала в запасе» [5, с. 113]. С уже известными читателю кофе и сахаром происходит перемена имени предмета:

- у Путешественника: «плод пота несчастных африканских невольников»;
- у крестьянки: «кусочек сего боярского кушанья», сахар, купленный «на слезы» крестьян [5, с. 113].

Определение, данное крестьянкой, – не частный случай конкретизации, а расширение поля зрения, буквально, толчок к прозрению повествователя: «Я обозрел в первый раз внимательно всю утварь крестьянской избы. <...> Тут видна алчность дворянства, грабеж, мучительство наше и беззащитное нищеты состояние» [5, с. 113].

Изначально симпозиум тяготеет к изображению сниженного образа человека. Этому соответствуют топоры (беседа, драка, омовение рук, выбор вин, ссора, спор, трапеза, помехи и конец пира) и фигуры пира (хозяин пира, шут, любовная пара, врач, незванный гость, запоздавший гость, плачущий). Сатирическим целям симпозиума служат как мягкая шутка, так и сарказм, но комический/иронический/сатирический, в конечном счете, бытовой пласт обязательно предполагает пласт возвышенный.

Глава «Новгород» содержит отрывок «Из летописи новгородской», по виду подлинный документ: «<...> Новгородцы сочинили письмо для защиты своих вольностей и утвердили оное пятидесятью осьмью печатями <...>» [5, с. 31]. Тему вольности, для Радищева и его Путешественника имеющую первостепенное значение, теснит тема предельно заземленная: «Но не все думать о старине, не все думать о завтрашнем дне. <...> Теперь пора ужинать. Пойду к Карпу Дементьичу» [5, с. 33]. Путешественник предстает незванным гостем: «– Ба! Ба! Ба! Добро пожаловать, откуда бог принес <...>. – По пословице, счастливой к обеду. <...> – Невестка, водки нечаянному гостю» [6, с. 33]. Свадебная пирушка («– Да что за пир у тебя? – Благодетель мой, я женил вчера парня своего» [5, с. 33] – удобный повод для Путешественника поразмышлять о «третьем сословии». Хозяин пира – Карп Дементьич – шельма, взыскавший с Путешественника при помощи «искусного стряпчего» проценты за 50 лет по просроченному векселю, поэтому призывы «Прикушай!» и обращение «Благодетель мой!» – знаки мнимого расположе-

ния и гостеприимства. Сатирически освещены и новобрачные – своеобразная любовная пара симпосия. Повествователь одним штрихом («у меня щеки начали рдеть») намечает возможный исход пира, но как сам Путешественник объясняет: «По той самой причине, по которой я иногда дурачусь и брежу, на свадебном пиру я был трезв» [5, с. 35]. Ситуация и статус незваного гостя не оборачиваются для Путешественника уличением в готовности за ужин терпеть издевки. Авторский же подход к теории вексельного права, наряженный в одежды пира, не сводится к голой назидательности.

В главе «Тверь» опущены какие-то ни было подробности трапезы Путешественника и «новомодного стихотворца» («товарищ мой трактирного обеда» [5, с. 95]; «пирной мой товарищ» [5, с. 96]. В классических симпосиях даже поэзия не признавалась темой для обсуждения, приоритетной всегда являлась сфера философии. Монолог новомодного стихотворца о гекзаметрах и русских ямбах лишь отчасти дань симпосию, так как не перерастает в диалог, и причиной тому «толика поворотливость языка, что я (Путешественник. – Н. Е.) не успел ничего ему сказать на возражение, хотя много кой-чего имел на защищение ямбов и всех тех, которые ими писали» [5, с. 96].

Стихотворные опыты новомодного стихотворца, а, стало быть, и учение Радищева о народной революции, изложенное в оде «Вольность» и включенное в текст «Путешествия» не в полном строфическом объеме, с прозаическими комментариями, при всей своей политической заостренности, оставляют возможность и для споров по поводу метрико-содержательных соответствий. Так, уже первая строфа представлена новомодным стихотворцем как излишне тугая и трудная для изречения в одном стихе.

На соотнесенность главы «Тверь» с жанровыми особенностями симпосия указывает и финал главы, который соответствует ситуативному топосу «помехи и конец пира»: «<...> хотел было сказать, может быть, неприятное на стихи его возражение, но колокольчик возвестил мне, что в дороге складнее поспешать на почтовых клячах, нежели карабкаться на Пегаса, когда он с норовом» [5, с. 102]. Топос спора не просто намечен, он целенаправленно не воплощен, не закончен; все аргументы Путешественника оставлены как бы «про запас», быть может, переадресованы читателю. Так, в последнем абзаце главы «Черная грязь»: «Я тебе, читатель, позабыл сказать, что парнасский судья, с которым я в Твери обедал в трактире, сделал мне подарок («Слово о Ломоносове». – Н. Е.) <...> Сколь опыты его были удачны, коли хочешь, суди сам, а мне скажи на ушко, каково тебе покажется» [5, с. 114].

Внезапный обрыв – типичный конец для симпозиа. Открытая концовка «Путешествия из Петербурга в Москву» «работает» на ту же идею диалога, которой и была открыта книга: «<...> сочувственник мой <...>. Хотя мнения мои о многих вещах различествуют с твоими, но сердце твое бьет моему согласно – и ты мой друг» [5, с. 6].

В заключение следует повторить, сопоставление реконструкции ранней редакции и окончательного варианта «Путешествия» свидетельствует об изменении композиции произведения и психологической эволюции Путешественника: вначале помышляющий о самоубийстве, уже в главе «Бронницы» он расстается с этим намерением, что ничуть не снижает трагического пафоса книги и ее революционной настроенности. Как пишет В. А. Западов, «совершенно очевидно, что все эти явления складываются в определенную систему – систему комического разных градаций и форм, настойчиво и последовательно проводимую при переработке произведения» [1, с. 619]. Обращение к жанру симпозиа позволяет выявить скользящую логику серьезно-шутливого, трагикомического, полного освещения предмета или характера, кроме того, способствует установлению точной типологии персонажей.

#### Список литературы

1. Западов В. А. История создания «Путешествия» // Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. М.: Наука, 1992. С. 475–624.
2. Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий: пособие для учителя. Л., 1974. 256 с.
3. Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956. 777 с.
4. Радищев А. Н. Избранные сочинения. М.-Л., 1949. 559 с.
5. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. СПб., 1992. 672 с.
6. Сиповская Н. В. Обеды «к случаю» // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков: очерки истории и теории. СПб., 2000. С. 28–42.
7. Стрельникова И. П. Топика пира в римской сатире // Поэтика древнеримской литературы: жанры и стиль. М., 1989. С. 136–156.

#### References

1. Zapadov V. A. *Istoriya sozdaniya «Puteshestviya»* [The story of the creation of "Journey"] Radishchev A. N. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu. Vol'nost'* [Journey from Petersburg to Moscow. Liberty]. Moscow: Nauka Publ., 1992, pp. 475–624.
2. Kulakova L. I., Zapadov V. A. A. N. Radishchev. «*Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*». *Kommentarij. Posobie dlya uchitelya* [A. N. Radishchev. " Journey from Petersburg to Moscow." Comment. Teacher Manual]. Leningrad, 1974. 256 p.
3. Makogonenko G. P. *Radishchev i ego vremya* [Radishchev and his time]. Moscow, 1956. 777 p.

4. Radishchev A. N. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow-Leningrad, 1949. 559 p.
5. Radishchev A. N. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu. Vol'nost'* [Journey from Petersburg to Moscow. Liberty]. St.Petersburg, 1992. 672 p.
6. Sipovskaya N. V. *Obedy «k sluchayu»* [Occasional Lunches] *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Entertaining culture of Russia XVIII–XIX centuries. Essays on history and theory]. St.Petersburg, 2000, pp. 28–42.
7. Strel'nikova I. P. *Topika pira v rimskoj satire* [Topeka feast in Roman satire] *Poetika drevnerimskoj literatury: Zhanry i stil'* [Poetics of Ancient Roman Literature: Genres and Style]. Moscow, 1989, pp. 136–156.

**К вопросу об идейно-творческих эволюциях в творческой биографии  
А. Ф. Писемского (Идейно-творческая эволюция 1848–1850 годов  
и сближение писателя с «молодой редакцией» журнала «Москвитянин»)**

Статья посвящена вопросу эволюции, произошедшей в общественных и эстетических взглядах А. Ф. Писемского. Автором представлена гипотеза о периодизации и изменении биографии Писемского, основывающаяся на материалах его автобиографий. Актуальность исследования определяется необходимостью выстраивания разрозненных фактов идейно-творческих кризисов и последующей идейно-творческой эволюции Писемского, осуществлявшейся с учетом тенденций общественного развития и специфики литературного процесса в России.

Были применены методы культурно-исторического и историко-генетического анализа, а также историко-типологический анализ трудов по истории русской литературной критики и публицистики.

Ключевые слова: А. Ф. Писемский, А. Н. Островский, С. П. Шевырев, М. П. Погодин, журнал «Москвитянин», «старшая редакция», «молодая редакция», идейно-творческий кризис, идейно-творческая эволюция, славянофильство.

*Ol'ga Timashova*

**To the Question of Convergence of A. F. Pisemsky's Ideologically  
Creative Evolutions (Relationships between Pisemsky's Ideologically  
Creative Evolution in 1848–1850 and Early Editorial Board'  
of the Journal "Moskvityanin")**

The article is devoted to the question of convergence of A. F. Pisemsky's views on aesthetics and society. I presented an overview of studies and concepts for A. F. Pisemsky's biography which was moderated by Pisemsky's autobiographies. The actuality of the investigation is stipulated by the necessity of examination of numerous facts of reception of writer ideologically creative crisis and ideologically creative evolution.

As a result of the analysis some regulation have been found out concerning Russian slavyanofilism depending on the artistic preferences of the author in accordance with the specific social and literary trends that were in Russia at that time.

The have been used the methods of culture and historic analysis, historic and genetic, and historic typological analyses with the works of Russian literature critics and publicists.



Key words: A. F. Pisemskiy, A. N. Ostrovskiy, S. P. Shevyrev, M. P. Pogodin, Journal *Moskvityanin*, 'old editorial board' of the Journal 'Moskvityanin', 'early editorial board' of the Journal 'Moskvityanin' ideologically creative crisis, ideologically creative evolution.

Первую идейно-творческую эволюцию писателя-«еретика» Алексея Феофилактовича Писемского (1821–1881) [23, с. 6] его биографы с конца XIX века [8, с. 77] по первую половину XX века [22, с. 34–36] относили к зрелому этапу творчества. Движением писателя в начале 1860-х годов в направлении консервативной идеологии учеными мотивировалось появление фельетонов Салатушки и Безрылова (1860–1861), антинигилистического романа «Взбаламученное море» (1863) [10, с. 71–124].

Отсутствие гипотезы об идейно-творческих поисках начинающего автора ставит ученых в тупик перед вопросом его журнальной биографии: почему на начальном этапе творчества Писемский «делился между журналами» [23, с. 127], которые были «разными и по смыслу деятельности, и по традициям» [7, с. XXVI] («Москвитянин», «Современник», «Отечественные записки»).

Предположение о том, что первый идейно-творческий кризис Писемского произошел на рубеже 1840–1850-х гг., было сделано А. М. Скабичевским, хотя и истолковано негативно. В студенческой юности Писемский был человеком радикальных западных взглядов – «горячим идеалистом, <...> смеялся над <...> безобразиями <...> с верой в возможность <...> лучших порядков» [20, с. 3–4]. Но по возвращении на родину, в Кострому, будущий писатель вернулся к идеалам мелкопоместной дворянской «жизни, освященной вековыми традициями» [20, с. 4].

А. П. Могиланский и М. К. Клеман, подготавливая к печати издание «Писем» писателя (1936), сделали архивную находку, подтвердившую гипотезу Скабичевского. Это незаконченная рукопись автобиографической повести «Зенаида Семеновна Грудина (Брюхова)» (1878–1880). В ней Писемский свидетельствовал: возвратившись по окончании университета на родину, он какое-то время «сохранял <...> печоринский тон» [16, с. 560]. Это признание привело ученых к выводу, что в юности Писемский являлся западником по своим идейным взглядам, приверженцем романтической эстетики. В 1850-е гг. он разочаровался в них и критиковал «в таких образах, как “фанфарон” Дмитрий Шамаев <...> и “москвич в гарольдовом плаще” Батманов» [9, с. 838].

В повести «Зенаида Семеновна Грудина» содержится еще одно важное авторское свидетельство. Автобиографический рассказчик Писемского вспоминает о себе как о литераторе. Он стремился «разговаривать с <...> женщинами», накапливая материалы для «романа» [16, с. 560] о жестокости

патриархальной семейной морали. Но знакомство с «соломенной вдовой», именем которой названа повесть, привело его к разочарованию в идеях эмансипации. Автобиографический сюжет повести носил, таким образом, вдвойне разоблачительный характер. Писатель свидетельствовал, что опыт провинциальной жизни заставил его отвергнуть как единое идейно-поведенческое явление «байронический» тип тридцатых годов и свободные взгляды на брак, свойственные «жоржзандистам» сороковых годов.

В 1991 году А. П. Могиланский в новой научной биографии Писемского заявил об идейно-творческом кризисе, произошедшем в сознании Писемского «в середине 1849 года» [12, с. 34]. В процессе последовавшей за кризисом эволюции радикально «изменились <...> взгляды писателя, <...> его творчество, его отношение к действительности, его эстетические воззрения» [12, с. 34]. Ученый выдвинул гипотезу, что творческой целью Писемского стало сатирическое разоблачение отвергнутых западных идеалов: «В 1851–52 годах <...> средствами комизма Гоголя Писемский хотел разделаться с идеализацией <...> Печорина» [12, с. 34].

Необходимо продолжить изучение идейно-художественных кризисов начального этапа биографии Писемского: их причин, их рефлексии и, не в последнюю очередь, взаимообусловленности идейно-художественных исканий Писемского журнальным сотрудничеством писателя в периодических изданиях середины XIX века. Материалом для изучения послужат произведения и автобиографии Писемского, его редакционная и личная переписка, а также труды по истории русской журналистики.

Согласно самой ранней и наиболее полной автобиографии (1854), Писемский по окончании Московского университета (1844) узнал о семейных несчастьях. «Отец <...> умер, мать была тяжело больна» [18, IX, с. 604]. Это побудило будущего писателя возвратиться в Костромскую губернию и начать служить. Но после смерти матери (точная дата кончины Евдокии Алексеевны неизвестна) Алексей Феофилактович вернулся во вторую столицу, перевелся на службу в Московскую Палату государственных имуществ и параллельно занялся литературной деятельностью. Ко второй половине 1840-х годов относится его знакомство с А. Н. Островским: «В апреле <...> 1846 года был сделан помощником столоначальника, в этом же году <...> обратился к <...> литературным занятиям и написал роман <...> “Виновата ли она?” <...>, который <...> познакомил <...> с <...> Островским, писавшим <...> комедию “Свои люди – сочтемся”» [18, IX, с. 604–605]. Если принять эту дату, окажется, что Писемский был первым, с которым Островского связали эстетические интересы, из тех, кто позднее составил литературное ядро

«молодой редакции». С остальными сотрудниками, согласно выводам К. Ю. Зубкова, драматург знакомился с 1848 по 1850 годы [6, с. 16].

Писемский принял решение предложить свою дебютную повесть «Виновата ли она?» («Боярщина») в журнал А. А. Краевского и А. Д. Галахова «Отечественные записки» – первый русский «“толстый” энциклопедический» журнал [13, с. 55–56]. Журнал «Отечественные записки» окреп с приходом В. Г. Белинского [11, с. 9–10], «приобрел сотрудничество <...> крупных писателей» [3, с. 120, 122], М. Ю. Лермонтова и А. И. Герцена.

Увлечение Писемского творчеством Герцена, подражание его Печорину объясняют, почему писатель выделил издание, в котором публиковались его кумиры, и мечтал печататься «преимущественно в нем» [16, с. 24]. Писатель передал рукопись повести «Виновата ли она?» Галахову через М. Н. Каткова [9, с. 589–591]. «Принес мне Катков, – писал Галахов в Петербург, Краевскому 25 марта 1848 года, – повесть какого-то Писемского под названием “Виновата ли она?”. <...> Перешлю вам, если она того стоит...» [9, с. 590]. Повесть оказалась «стоящей» и была принята к публикации. Но цензурный запрет, в связи с которым, как заявлял Писемский, «редакция сочла неудобным» публикацию, напугал издателей, а его «лишил надежды» [18, IX, с. 605] заявить о себе.

Писемский сообщал, что сразу после цензурного запрета повести «Виновата ли она?» он снова уехал в Кострому [17, IX, с. 605]. В позднейших автобиографиях он опускал послестуденческий период своей московской жизни, синтезировал два эпизода возвращения на родину в один [17, I, с. ССXXIV, ССXXVI, ССXXIX]. Писатель «решился посвятить себя службе, а потом жениться» [17, I, с. ССXXIV]. Смена жизненных целей, сопровождаемая «меланхолией и ипохондрией» [17, I, с. ССXXIII], не может мотивироваться запретом одной повести. Видимо, Писемский опасался за свою свободу, боялся скомпрометировать друзей. А это могло быть в том случае, если его вторичный отъезд на родину был негласной ссылкой, вызванной предупреждением или распоряжением властей. Это подтверждает вывод о радикализме студенческого мировоззрения Писемского, сделанный Скабичевским и Могиланским. И, напротив, гипотеза Л. Аннинского о том, что перекличка названий повестей Писемского и Герцена «Кто виноват?» носит случайный характер, а радикализм повести «Виновата ли она?» преувеличен, ошибочна [1, с. 14].

Так, автобиографический герой романа «Люди сороковых годов» (1869) из-за цензурного запрета дебютной повести «Да не осудите!» выслан на родину под надзор полиции: «Сорок восьмой год был страшный для

литературы <...>. Над героем моим, только <...> выпорхнувшим на литературную арену, тоже разразилась беда» [18, V, с. 151].

В ранней автобиографии Писемский коснулся вопроса о присоединении к «молодой редакции»: «В 1850 году я получил от А. Н. Островского <...> приглашение к участию в “Москвитянин”» [18, IX, с. 604]. Еще одно свидетельство находим в романе «Мещане» (1877), в биографии писателя Миклакова: «В пятидесятых годах он сделался известен в литературных кружках и прослыл <...> человеком либеральнейшим <...>, при <...> более свободном дыхании литературы его пригласили к сотрудничеству в лучшие журналы» [18, VI, с. 67]. Писатель снова намекает на радикальный творческий пафос, который обернулся для него трехлетней ссылкой.

Только к началу 1850-х годов Писемский, надеясь на «более свободное дыхание» цензуры, предпринял попытки вернуться в литературу. Седьмого апреля 1850 года он обнаружил в номере журнала «Москвитянин», дошедшем в Кострому, комедию Островского «Банкрот» (1850, № 4) и принял на себя инициативу восстановления прерванных по его вине связей: «Достопочтенный <...> автор “Банкрута”! <...>. Вы <...> помните <...> старого знакомого Писемского, которому доставили столько удовольствия чтением <...> в рукописи вашей комедии» [16, с. 25].

Через 14 дней Писемский отправил корреспонденту следующее послание. К письму от 21 апреля 1850 года он приложил рукопись своей новой повести «Тюфяк» [16, с. 27]. Островскому, очевидно, было известно, что репутация Писемского пострадала из-за запрета первой повести, и автор «Тюфяка» заверял адресата в том, что полностью пересмотрел эстетику: «Общественного я не касался и ограничивался <...> семейными отношениями» [16, с. 27].

Свидетельством идейно-творческой эволюции Писемского от общественно-обличительных традиций к признанию ценности русского быта служит его отношение к повести «Виновата ли она?». В 1847–1849 годы писатель мечтал напечатать ее, пусть и с цензурными пропусками [16, с. 6]. Но с приходом в журнал «Москвитянин» он потерял к ней интерес, и она «валялась» в его деревенском доме [16, с. 31].

Причины охлаждения Писемского к дебютной повести близки мотивировке отказа Островского от хлопот по цензурному разрешению театральной постановки пьесы «Свои люди – сочтемся!» («Банкрот»). Писемский заявил Островскому об изменившемся отношении к повести: «Мне ее жаль, хоть я <...> из нее и вырос» (курсив мой. – О. Т.) [16, с. 31]. «Направление мое начинает изменяться» [14, XI, с. 57], – сообщал, в свою очередь, Островский

Погодину. Оба сотрудника «молодой редакции» декларировали отказ от поэтики раннего периода своего творчества. «Взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким» [14, XI, с. 57], – заявлял Островский. Писемский также увидел в своей запрещенной повести излишне «резкие сцены» [16, с. 31]. Писатели осознавали, что приход в «Москвитянин» был обусловлен началом нового периода их художественного развития.

Пафос «москвитянинских» произведений Писемского направлен на разоблачение не только его личных кумиров. По большей части это были представители литературных течений, провозглашенных ведущим критиком «молодой редакции» Ап. Григорьевым враждебными «молодой редакции»: романтизма и «натуральной школы». «Литературу натуральной школы он (Ап. Григорьев. – *О. Т.*) рассматривает в русле <...> односторонних отношений к действительности, объединяя ее с романтической» [5, с. 34].

Объектом критических выпадов «молодой редакции» становился высокий дворянский герой. Подтверждением служит выбор «молодой редакцией» заглавия первой опубликованной в журнале повести Писемского. Не «Бешметев», а «Тюфяк» – прозвище, данное персонажу в провинциальном «свете» [16, с. 27–28]. В нем отразились и характеристика бытового окружения «лишнего человека» Бешметева, и объективные изъяны характера героя.

А. В. Дружинин, в то время критик оппонировавший «Москвитянину» журналов, указывал на авторскую задачу Писемского: объективно показать высокого героя, поскольку «талант не дает человеку права быть грязным» [4, с. 51]. Герой рассказа «Комик» (1851) талантливый актер Рымов в пьяной обиде на общество позволяет себе столь же отвратительное высокомерие: «Актеры! Писатели! Всех я вас, свинопасов, презираю...» [18, II, с. 210]. Недаром в финале решено «развести» Рымова-актера и человека: «как человек», он в пьяном виде выведен лакеями, а «как актер», получает заслуженную «вазу с деньгами» [18, II, с. 211].

Стремление показать несчастливую судьбу героя как следствие его собственных поступков, подчеркнуть его ответственность перед обществом прослеживается и в комически-сниженном образе Дурнопечина («Ипохондрик»). Образ этот заимствован и полемически развит из повести писателя «натуральной школы» А. В. Станкевича «Ипохондрик» [21]. Оппонентом Ипохондрика становится старший родственник, напоминающий ему о гражданском долге. Сюжет своей комедии Писемский тоже строил на противопоставлении «ипохондрика» здравомыслящему человеку, но у него, в отличие от Станкевича, тетка Дурнопечина, Соломанида Платоновна, предстает воплощением национального характера и здравого смысла.

Ап. Григорьев подверг критике изображение определяющего влияния среды на человека в произведениях «натуральной школы»: «Множество повестей, <...> в которых <...> с героями и героинями, задохнувшимися <...> в грязной действительности, совершались самые удивительные *превращения*» [2, с. 50] (курсив автора. – *О. Т.*). В сатирико-нравоописательной повести «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти» (1851) Писемский дает ряд описаний пародийных «превращений», происходящих с хозяйкой доходного дома и ее любимым жильцом, Хозаровым. «Угольный порошок», «пузырек с белой жидкостью», «ящичек с красным порошком» – ухищрения моды сделали из престарелой хозяйки «совершенно другую женщину» [18, II, с. 33]. В бóльших масштабах совершает свои «превращения» ее жилец. Но Хозаров остается одним и тем же и в полку, и в номерах Замшевой, и осуществив надежды на завоевание богатой невесты. Общество не может уничтожить нравственного потенциала, который даровала человеку природа.

В послании М. П. Погодину (27 марта 1851) Писемский сообщил: «Написал целой Роман <...>. Мысль его понятна – это <...> личность Печорина, *сведенная с ходуль на землю*» (курсив мой. – *О. Т.*) [16, с. 33]. Герой одноименной новеллы «М-г Батманов» (1852), подражатель Печорину Батманов терпит моральное поражение и в провинции, и в московской гостинице, что символизирует «вытеснение» русским обществом 1850-х годов прежнего кумира. Батманову пришлось отправиться в Сибирь, где гордый светский лев не отказался «управлять делами <...> богатой вдовы купчихи» [18, III, с. 216]. Финальные строки новеллы проникнуты иронией, подчеркивающей типичность нравственного падения русских подражателей европейским образцам: «Чем, думаешь, не разрешалось русское разочарование!» [18, III, с. 216].

В рассказе о преуспевшем в столице «питерщике» Клементии писатель переосмыслил социально-разоблачительные мотивы «натуральной школы», о произведениях которой Писемский замечал: «Мне отчасти смешно, а отчасти грустно читать журнальные возгласы в пользу романов из крестьянского быта, в числе которых <...> бездарные и <...> лживые, <...> но мода!...» [16, с. 63]. «Питерские» испытания научили героя Писемского чувствовать. В то же время духовный опыт не был бы приобретен, не будь под ним деревенского «здравомыслия» [18, II, с. 242]. В финале рассказа звучат оптимистичные ноты: «Порадовавшись успеху питерщика, я <...> в лице его порадовался <...> за *русского* человека» [18, II, с. 241] (курсив мой. – *О. Т.*). Образ крестьянского героя поднимается до национального обобщения.

Таким образом, закономерно, что после первого идейно-творческого кризиса 1849–1850 годов Писемский переосмыслил страстное стремление

сотрудничать в журнале «Отечественные записки» и вошел в «молодую редакцию» журнала «Москвитянин» под руководством Островского. Эстетическая и общественно-критическая программа «молодой редакции» в тот период наиболее полно отвечала поэтике писателя.

В течение 1852–1853 годов Писемский пережил новый идейно-творческий кризис. Под его влиянием писатель перешел в западнические журналы: в «Современник» и затем в «Отечественные записки». Причины и специфика этого кризиса и последовавшей эволюции заслуживают специального изучения.

### Список литературы

1. Аннинский Л. А. Три еретика. Писемский. Лесков. Мельников-Печерский. М.: Книга, 1988. 352 с.
2. Григорьев Ап. Русская литература в 1851 году // Литературная критика журнала «Москвитянин» времен «Молодой редакции» (1850–1855) / под ред., вступ. ст. О. В. Тимашовой. Саратов: ИЦ Наука, 2010. 328 с.
3. Дементьев А. Г. Очерки по истории русской журналистики 1840–1850-х годов. М., Л.: Гослитиздат, 1951. 414 с.
4. Дружинин А. В. Повести и рассказы г. Писемского // Отечественные записки. 1853. Т. 89. Отд. 5. С. 1–61.
5. Журавлева А. И. «Органическая критика» Аполлона Григорьева // Григорьев Ап. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 7–47.
6. Зубков К. Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Полемика. М.: Биосфера, 2012. 209 с.
7. Иванов И. А. Ф. Писемский. СПб.: Мир Божий, 1898. 244 с.
8. Измайлов Н. Предисловие // Тургенев и круг «Современника». 1847–1861. М., Л.: Academia, 1931. С. I–XXXVI. 492 с.
9. Клеман М. К., Могилянский А. П. Приложения // Писемский А. Ф. Письма. М., Л., 1936. С. 555–846.
10. Козьмин Б. П. Писемский и Герцен. (К истории взаимоотношений) // Козьмин Б. П. Литература и история: сб. статей. М.: Худож. лит., 1982. С. 74–121.
11. Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40 годов XIX в. М.: Изд-во МГУ, 1958. 402 с.
12. Могилянский А. П. А. Ф. Писемский. Жизнь и творчество. Л.: ЛИО Редактор, 1991. 158 с.
13. Орлов Вл. Литературно-журнальная деятельность А. А. Краевского // Уч. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук. 1941. Вып. 11. № 76. С. 22–56.
14. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1979. Т. 11. Письма.
15. Писемский А. Ф. Наброски из прошлого. Зенаида Семеновна Грудина (Брюхова) // Писемский А. Ф. Письма. М., Л., 1936. С. 566–569.
16. Писемский А. Ф. Письма / под ред. и комм. М. К. Клемана и А. П. Могилянского. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 928 с.

17. Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. СПб.; М.: Изд-во М. О. Вольф, 1895.
18. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. А. П. Могилянского, подг. текста и примеч. М. П. Еремина, М.: Правда, 1959.
19. Пустовойт П. Г. А. Ф. Писемский в истории русского романа. М.: Изд-во МГУ, 1969. 271 с.
20. Скабичевский А. М. А. Ф. Писемский, его жизнь и литературная деятельность. СПб.: Обществ. польза, 1894. 96 с.
21. Станкевич А. В. Ипохондрик // Современник. 1848. № 3. С. 26–47.
22. Тюнькин К. И. Писемский и Тургенев в их переписке / Тургенев И. С. Переписка // Литературное наследство. 1986. Т. 73. Кн. 2. С. 127–137.
23. Чупрынин С. Поперек течения, или Уроки русской «ереси» // Аннинский Л. Три еретика. М.: Книга, 1988. С. 3–16. 350 с.

### References

1. Anninskiy L. *Tri eretika. Pisemskiy. Leskov. Mel'nikov-Pecherskiy* [Three heretics. Pisemsky. Leskov. Melnikov-Pechersky]. Moscow: Kniga Publ., 1988. 352 p.
2. Grigor'yev Ap. *Russkaya literatura v 1851 godu* [Russian literature in 1851] *Literaturnaya kritika zhurnala 'Moskvityanin' vremen 'molodoi redaktsii' (1850–1855)* [Literary criticism of the Moskvityan magazine of the times of the Young Editorial Office (1850–1855)] Pod red. O. V. Timashovoy. Saratov: ITS Nauka Publ., 2010. 328 p.
3. Dement'yev A. G. *Ocherki po istorii russkoi zhurnalistiki 1840–1850-kh godov* [Sketchs of 1840–1850 history]. Moscow, Leningrad: Goslitizdat Publ., 1951. 414 p.
4. Druginin A. V. *Povesti i rasskazu g. Pisemskogo* [Pisemskiy's novels and stories] *Otechestvennuye zapiski* [Domestic notes]. 1853. Vol. 89. Chap. 5, pp. 1–61.
5. Zhuravleva A. I. *'Organicheskaya kritika' Apollona Grigor'yeva* [Grigor'yev's Organic criticism] Grigor'yev Ap. *Estetika i kritika* [Aesthetics and criticism]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1980, pp. 7–47.
6. Zubkov K. YU. *'Molodaya redaktsiya' zhurnala 'Moskvityanin': Estetika. Poetika. Polemika* [Moskvityanin's young edition. Aesthetics. Poetics. Controversy]. Moscow: Biosfera Publ., 2012. 209 p.
7. Ivanov I. A. *F. Pisemskiy* [A. F. Pisemsky]. St.Petersburg: Mir Bozhiy Publ., 1898-244 p.
8. Izmaylov N. *Predisloviye* [Preface] *Turgenev i krug «Sovremennika». 1847–1861* [Turgenev and the circle of "Contemporary". 1847–1861]. Moscow, Leningrad: Academia Publ., 1931, pp. I–XXXVI. 492 p.
9. Cleman M. K., Mogilyanskiy A. P. *Prilozheniya* [Annex] Pisemskiy A. F. *Pis'ma* [Letters] / pod red. M. K. Klemana i A. P. Mogilyanskogo. Moscow, Leningrad: AN SSSR Publ., 1936, pp. 555–846.
10. Koz'min B. P. *Pisemskiy i Gertsen (K istorii ikh vzaimootnosheniy)* [Pisemskiy and Gertsen. History of relations] Koz'min B. P. *Literatura i istoriya* [Literature and History: Sat. articles.]. Moscow: Khudozh. lit. Publ., 1982, pp. 74–121.
11. Kuieshov V. I. *'Otechestvennuye zapiski' i literatura 40 godov XIX veka* [*'Otechestvennuye zapiski' and 40 s XIX century's literature*]. Moscow, 1958. 402 p.
12. Mogilyanskiy A. P. *A. F. Pisemskiy. Zhizn i tvorchestvo* [Pisemskiy. A life and art]. Leningrad: LIO Redaktor Publ., 1991. 158 p.



13. Orlov V.I. *Literaturno-zhurnal'naya deyatelnost' A. A. Krayevskogo* [Krayevskiy's art and journalism] Uch. zap. Leningrad. un-ta. 1941. Vyp. 11. № 76, pp. 22–56.
14. Ostrovskiy A. N. *Poln. sobr. soch. v 13 t.* [Full collected Works in 13 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979.
15. Pisemskiy A. F. *Nabroski iz proshlogo* [Sketch in the past] Pisemskiy A. F. *Pis'ma* [Letters] Pod red. M. K. Klemana i A. P. Mogilyanskogo. Moscow, Leningrad: AN SSSR Publ., 1936, pp. 566–569.
16. Pisemskiy A. F. *Pis'ma* [Letters] Pod red. M. K. Klemana i A. P. Mogilyanskogo. Moscow, Leningrad: AN SSSR Publ., 1936. 928 p.
17. Pisemskiy A. F. *Poln. sobr. soch.* [Collected Works in 9 vol.]. St.Petersburg; Moscow: M.O. Wolf Publ., 1895.
18. Pisemskiy A. F. *Sobr. soch. v 9 t.* [Collected Works in 9 vol.]. Moscow: Pravda Publ., 1959. 564 p.
19. Pustovoyt P. G. *A. F. Pisemskiy v istorii russkogo romana* [A. F. Pisemskiy and history of Russian novel]. Moscow: MGU Publ., 1969. 271 p.
20. Pushkin A. S. *Poln. sobr. soch.: v 16 t.* [Full collected Works in 16 vol.]. Moscow: AN SSSR, 1937–1949.
21. Skabichevskiy A. M. *A. F. Pisemskiy, ego zhizn i literaturnaya deyatelnost'* [Pisemskiy's life and art]. St.Petersburg: Obshchest. pol'za Publ., 1894. 96 p.
22. Tyunkin K. I. *Pisemskiy i Turgenev v ikh perepiske* [Pisemskiy and Turgenev's correspondence] Turgenev I. S. *Perepiska* [Correspondence] *Lit. nasledstvo* [Literary heritage]. 1986. Vol. 73. Chap. 2, pp. 127–137.
23. Çuprinin S. *Poperek techeniya ili Uroki russkoy eresi* [Across the tide or Lessons of Russian heresy] Anninskiy L. *Tri eretika. Pisemskiy. Leskov. Mel'nikov-Pecherskiy* [Three heretics. Pisemsky. Leskov. Melnikov-Pechersky]. Moscow: Kniga Publ., 1988, pp. 3–16.

**«Святочная сказка» П. В. Засодимского «Разрыв-трава»:  
своеобразие жанровой природы и поэтики**

В статье исследуются сказочные образы и мотивы, фольклорная купальская традиция, структурные компоненты святочного рассказа и их трансформации в художественной системе рассказа П. В. Засодимского «Разрыв-трава» в духе народнической идеологии. Делается вывод о специфике использования писателем фольклорной и литературной традиций в создании произведений для народа и детского чтения.

Ключевые слова: П. В. Засодимский, «святочная сказка» «Разрыв-трава», поверья о кладах, святочный рассказ, сказочные образы и мотивы, народническая идеология, мифологема «клад», образ разрыв-травы.

*Lyudmila Vigerina*

**The Christmas Tale “Saxifrage” by P.V. Zasodimsky:  
Originality of Genre Nature and Poetics**

The article explores fairy-tale images and motives, Kupala folklore tradition, structural components of the Christmas story and their transformation in the artistic system of P. V. Zasodimsky’s story “Saxifrage” in the spirit of populist ideology. The author makes a conclusion about special nature of folklore and literary traditions used by the writer when creating works for the people and children.

Key words: P. V. Zasodimsky, Christmas tale “Saxifrage”, beliefs about treasures, fairy tale images and motifs, populist ideology, mythologeme “treasure”, the image of saxifrage.

«Святочная сказка» П. В. Засодимского «Разрыв-трава» входит в его сборник «Бывальщины и сказки» (1888), предназначенный для детского чтения. Авторский подзаголовок «святочная сказка» указывает на сочетание жанра святочного рассказа и сказки. Рассмотрим подробнее, как функционируют структурные элементы указанных жанров в художественной системе произведения, каким трансформациям подвергаются в соответствии с замыслом писателя, его эстетической и мировоззренческой позицией, а также выясним, какие иные жанровые формы и традиции определили идейно-художественное своеобразие текста.

«Разрыв-трава» связана со святочной календарной словесностью: «святочная сказка», хотя события в ней не приурочены ни к Рождеству, ни к святкам, ни к Новому году. Между тем жанровый подзаголовок задает определенный вектор читательского восприятия: ожидание чуда, фантастических событий, счастливой развязки, назидательного смысла. Появление подзаголовка, возможно, обусловлено тем, что рассказ предназначался для праздничного номера периодической печати (рождественского, святочного, новогоднего). Кроме этого, хотя в сказке время – обобщенное, неконкретное (когда-то, стародавние времена и пр.), в ней есть мотив поиска разрыв-травы, который чаще всего был связан с праздником Ивана Купалы (правда, в некоторых справочных изданиях указывается, что поиск разрыв-травы также может быть приурочен к ночи накануне Пасхи, но это менее частотный случай). Связанность Рождества Иоанна Крестителя и Рождества Иисуса Христа в народном и христианском календарях (первый праздник приурочен к летнему солнцестоянию, второй – к зимнему, оба праздника проникнуты одной идеей ожидания Спасителя), позволяет воспринимать сказку П. В. Засодимского как рождественскую. Наличие в ней фантастических образов и событий, назидательный смысл также подтверждают связь с традицией святочной словесности.

В «Разрыв-траве» писатель обратился к двум фольклорным традициям: сказочной и к народным поверьям о кладах. Именно они определили своеобразие двух сюжетных линий произведения.

Писатель использует характерные для народной сказки образы, мотивы, стилистические и структурные элементы. Начинается «Разрыв-трава» традиционным сказочным зачином: «За синими морями, за высокими горами, за лесами дремучими, за песками сыпучими, в чужедальной земле жил-был один почтенный старик». Сюжет строится на сказочном мотиве добывания недостающего (недостачи): клада – по завещанию самого старого, а значит, мудрого, из «нищей братии». Однако сразу же писатель подчеркивает социальную проблематику сказки. Такой вектор восприятия произведения как поднимающего вопросы остросоциальные, вопросы социальной справедливости задается настойчивым повторением слова «нищие» и синонимов к нему. Читателю должно быть ясно, что в сказке речь идет не о народе как национальном целом, а именно о «нищей братии», бедняках, «голи перекаточной», живущей в «трущобах». В фольклоре трущобы означают лесную чащу, непроходимые места. Другое значение слова связано с урбанистической культурой и означает места проживания бедных [1]. В сказке П. В. Засодимского актуализируется второе значение слова «трущобы», тем самым подчеркивается, что речь идет о беднейших слоях населения, как деревенского, так и городского.

Писатель использует устойчивые сказочные выражения: дремучий лес, белый свет, добрый молодец, сила бесовская, разудалый лихой молодец, сокол ясный, белая рученька, маков цвет, лютые звери; фольклорные повторы: шел-шел, подобру-поздорову, веки-вечные, долго ли, коротко ли, пить-есть, целует-милует; слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: дети-нушка, головушка, дороженьки, рученьки, косточки и др.

Как в сказках герои ищут счастья, так и в «Разрыв-траве» герои должны узнать секрет, как отыскать клад, принадлежащий народу, и как завладеть им. Для этого один из «нищей братии» должен отправиться в дремучий лес, отыскать там старушку, которой триста лет и три года, и выведать у нее секрет. Первым снаряжается в поход самый смелый из братии – Трусивый, имя которого указывает на исход его поисков. Испугавшись лесных чудищ, он побежал куда глаза глядят, нарушив сказочный запрет не сходить с тропинки, и сгинул безвозвратно. Второй посланец нищей братии – Любивый – сошел с тропинки из-за сердца своего жалостливого: злая сила приняла облик прекрасной страдающей девушки, герой не смог оставить ее без помощи, о которой она жалостно просила, бросился в лес и погиб. Только третий брат – десятилетний ребенок Ваня, которому выпал жребий спасти «мир», сельскую общину, оказался стойким. Как раз в связи с героем-ребенком П. В. Засодимский вводит традиционные для рождественского и святочного рассказов описания яств и подарков, которыми соблазняют бедного ребенка злые силы. Старуха манит его сочным виноградом, пирогом, сдобной булкой.

«Порой Ване грустно становилось, брало его раздумье о том, что он, пожалуй, заблудится в этом темном, дремучем лесу, не видать ему своей братии нищей, не застать ему матери в живых. Вдруг Ваня слышит вблизи веселые крики, смех и хохот. Смотрит: на лужайке дети играют – бегают, ловят друг друга, обручи катают, мячи перебрасывают, прячутся за кустами, аукаются. Весело детям, зовут они Ваню играть, показывают ему игрушки. И что же это за игрушки! Таких игрушек Ване и во сне не снилось... Большие нарядные куклы – барышни "на пружинах" сами по лугу ходят, раскланиваются, головками кивают. Ручки у них лайковые, головки фарфоровые, розовые щеки, блестящие, но безжизненные глаза, – словом, как настоящие, живые барышни. И тут же игрушечные лошади, собачки, барашки, колясочки. Целые города выстроены. По луже корабли плавают, а на берегу лужи крепость выстроена, и перед крепостью картонный генерал потешно командует картонными солдатами... Остановился Ваня, глаза у него разбежались. Очень захотелось ему посмотреть вблизи на эти игрушки, но вспомнил о братьях и, махнув цветочком, пошел далее». Такого рода подробные описа-

ния рождественских яств и подарков характерны для святочной словесности вообще и для святочных рассказов П. В. Засодимского, в частности («Перед печкой», «Ночь на Новый год», «История двух елей» и др.).

Заметим, что источником мотива соблазнения ребенка злыми силами, возможно, являются баллады: например, баллада В. А. Жуковского «Лесной царь», в которой Лесной царь соблазняет ребенка весельем в своей стране, жемчужными струями, цветами бирюзовыми, золотыми чертогами, играми с его дочерьми:

Ко мне, мой младенец, в дуброве моей  
Узнаешь прекрасных моих дочерей:  
При месяце будут играть и летать,  
Играя, летая, тебя усыплять.

Каждый из трех героев «святочной сказки» отправляется в поход со своим сказочным предметом, который способен чудесным образом помочь ему одолеть злую силу: Трусовый берет с собой палицы в пятьдесят пудов, Любивый – дудочку, а Ваня – голубой цветочек. В то же время сказочный предмет является эмблемой персонажа: палица пятидесятипудовая должна свидетельствовать о богатырстве Трусового, однако она не может помочь трусливому персонажу. Дудочка Любивого выражает его нежную любящую душу, поэтическую его сущность, сочувствие к людям и готовность помочь, но эта же поэтичность Любивого погубила его, не смог он распознать злую силу, соблазнявшую его. А «голубой цветочек» Вани – скорее всего василек – указывает на чистоту детской души и в то же время на победу героя над злыми силами.

В «Энциклопедии славянской культуры, письменности и мифологии» А. А. Кононенко говорится, что васильки являются символом любви и бессмертия, по одной из легенд, название их происходит от имени святого Василия. «Известно предание о том, что эти цветы выросли на месте закопанного креста Спасителя, их название соответствует греческому *basilicon*. Их святят на Спас, из них делают кропило для святой воды, кладут в купель с младенцем» [2]. В купальских песнях упоминаются васильки. Они выступают магическими растениями, которые помогают в общении с духами и нечистой силой. В то же время известно, что васильки использовались как обереги, изгоняющие злых духов и демонов. Становится понятно, почему писатель «вооружает» Ваню «голубым цветочком»: с одной стороны, цветок является символом чистоты, доброты, праведности героя, а с другой – выполняет в сюжете функцию оберега от злых сил.

Итак, в сказке Засодимского три героя, которым выпадает жребий спасти народ: Богатырь, Поэт и Дитя. Богатырь давно потерял свои богатырские качества, по-видимому, так следует интерпретировать этот образ. В этом смысле П. В. Засодимский подключается к традиции сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина в изображении народа. Народническое видение, характерное и для Засодимского, заключается в том, что народ не просвещен, ему нужна поддержка. Именно этим было обусловлено хождение в народ.

Поэт с тонко организованной душой не отличается стойкостью, свойственной борцам.

Надежду на победу над злыми силами, над социальным злом писатель связывает с ребенком, с новым поколением народных заступников. Таким народным заступником, стойким, мужественным, готовым жертвовать собой ради народа, и предстает в сказке десятилетний Ваня.

Народная сказка обычно заканчивается счастливо, торжеством добра над злыми силами, свадебным пиром, на котором и сказитель был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало. П. В. Засодимский трансформирует эти традиционные мотивы и образы: невеста Вани умирает, не дождавшись жениха из дальнего похода, куда отправил его мир, мать лежит в земле сырой, а на пире, устроенном в честь возвращения героя, все сидят не веселы, так как секрет Ваня добыл, но разрыв-травы у нищей братии нет, чтобы поднять клад, народное богатство.

Образ Председателя пира возник у Засодимского, возможно, под влиянием пушкинского «Пира во время чумы». Культурная память читателя хранит строки «Гимна в честь чумы», сочиненные Председателем:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы...

В финале «Разрыв-травы» также возникнет картина природных катаклизмов, несмотря на которые народ продолжает искать заветную разрыв-траву, чтобы вернуть себе отнятое разбойниками богатство.

Еще одна деталь, связанная с образом Председателя пира, оказывается значимой для художественной концепции рассказа П. В. Засодимского – веночек: «... на председателе пира красовался веночек не из пахучих, роскошных цветков, а из колючего терния...»

Веночек из роскошных пахучих цветков, с одной стороны, отсылает к купальской традиции украшать себя венками в купальскую ночь, бросать венки в воду или сжигать, с другой – к празднику Ивана Купалы, поверьям о раз-

рыв-траве, с помощью которой открываются клады. Терновый же венок Председателя пира вызывает ассоциации с терновым венком Христа, а также далее по ассоциации заставляет вспомнить образы революционеров-демократов 60-х годов XIX века в изображении Н. А. Некрасова, например, Н. Г. Чернышевского:

Его еще покамест не распяли,  
Но час придет – он будет на кресте,  
Его послал Бог Гнева и Печали  
Царям земли напомнить о Христе.

Не являет ли собою Председатель пира в терновом венке у П. В. Засодимского образ народника, соединившего свою жизнь и судьбу с народной, вставшего во главе крестьянской общины? Или лидера из народа, «народного заступника»? Да, такие предположения возможны.

Ваня изображен у Засодимского самоотверженным народным заступником, схожим с некрасовским Гришей Добросклоновым. Его отличает любовь к Родине, на могиле матери он произносит знаменательный монолог, скорее – ораторскую речь, в которой неорганично звучат инородные для нее сказочные мотивы, так как это скорее речь пропагандиста: «Родина моя! – шептал он с любовью. – Не привелось нам увидеться! всю жизнь проблуждал в темном лесу, боролся с лесными страшилищами, всю молодость свою убил в скитаниях тяжких... твою заповедь сын твой исполнил: он узнал великую тайну о кладе и откроет ее своим бедным братьям». «Темный лес» и «лесные страшилища» здесь могут быть восприняты как аллегория несправедливо устроенного общества.

Однако не образом печального пира заканчивается «святочная сказка» П. В. Засодимского, а попытками нищей братии поднять клад.

Секрет клада Ваня добыл, но разрыв-травы, необходимой для того, чтобы клад дался в руки, не оказалось у «голи перекаточной». Только сто человек отыскивали эту траву, попробовали малыми силами поднять клад, но усилия оказались тщетными: «Ясное дело, нужна была великая сила для того, чтобы поднять этот глубоко зарывшийся громадный и тяжелый клад». По мысли писателя, только общими усилиями всего народа можно переменить его участь, построить новую – счастливую – жизнь. П. В. Засодимский выражает надежду в возможность осуществления социальной гармонии на земле, социальной справедливости. Оптимистично звучат финальные строки сказки: «А люди собирают разрыв-траву все более и более, все ждут, надеются и верят в то, что долго ли, коротко ли они достанут клад».

П. В. Засодимский использовал в рассказе тот тип преданий «о кладах, которые в силу социально-утопических иллюзий крестьянства осмысляются в качестве источника избавления от нужды» [3], создал в «Разрыв-траве» своего рода аллегорический рассказ об устремленности народа к справедливой жизни. В этом смысле «святочная сказка» П. В. Засодимского находится в русле исканий народнической литературы: в своих пропагандистских произведениях писатели-народники обращались к фольклорной традиции, чтобы говорить с народом не языком политико-экономических сочинений, непонятным для него, а языком известных ему образов и мотивов. Показательным примером таких народнических произведений являются сказки С. Степняка-Кравчинского «Сказка о Мудрице Наумовне» и «Сказка о копейке», которые языком фольклора объясняли народным массам основные положения «Капитала» К. Маркса.

Разрыв-травя в «святочной сказке» П. В. Засодимского символизирует жажду справедливой жизни, готовность жертвовать собой во имя народного благополучия. Писатель уверен, что «если не поднимем (клада. – Л. В.) сегодня, завтра будет еще труднее», тем самым побуждает народ к немедленному деянию.

По мысли автора «Разрыв-травы», нужно, чтобы в каждом сердце было стремление к добру и идеалу, тогда станет возможно всеобщее счастье: «нужно, чтобы каждому досталось по стеблю этой заповедной травы, нужно, чтобы каждый носил ее на сердце».

Клад в контексте сказки выступает символом счастливой народной жизни, упованием «нищей братии». Клад – это то, что было создано народом, но незаконно, несправедливо отнято у него «разбойниками» – верхушкой общества, эксплуататорскими классами.

Картина природного и социального катаклизма является аллегорией социальной борьбы в несправедливо устроенном обществе. Когда «голь пережатая» попробовала малыми силами поднять клад, «тогда вдруг солнце померкло и от земли до самых далеких звезд встали на небе страшные тени злых разбойников. Едва лишь тронули клад, тени разрослись в черные тучи и омрачили все небо. Разразилась гроза, загрохотал гром. Поднялось страшное землетрясение... Толстые вековые стены, поросшие мохом, разваливались, старинные здания разрушались, горы дали трещины, море разбушевалось... Так люди и не могли достать клад». В иносказательной форме П. В. Засодимский предупреждает, что борьба за счастье народа неизбежно связана с сильнейшим противодействием сил зла, здесь – с сопротивлением современного порядка вещей.



Картина природного катаклизма в сказке П. В. Засодимского имеет фольклорное и литературное происхождение. В преданиях о кладах попытка достать клад встречала сопротивление сверхъестественных сил (чертовщины, мертвецов и т.п.) [3; 4]. В то же время картина катаклизма, нарисованная П. В. Засодимским, соотносится с символическим финалом главы «Подтверждение покаяния. Заключение» из «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Грозное «Оно» уничтожает преступный порядок вещей города Глупова: «Полное гнева, оно неслось, бурвя землю, грохоча, гудя и стня и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки. Хотя оно было еще не близко, но воздух в городе, заколебался, колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и метались по полю, не находя дороги в город. Оно близилось, и по мере того как близилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло <...> глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца».

Однако если в произведении Салтыкова-Щедрина «Оно» воплощает Высшую справедливую силу, уничтожающую то, что противоречит идеалу задуманного Богом мироздания, то в сказке П. В. Засодимского восстание теней разбойников и превращение их в разрушительные стихии (гром, гроза, землетрясение) символизирует сопротивление сил зла и, в частности, социального зла.

Таким образом, жанровая природа «святочной сказки» «Разрыв-трава» П. В. Засодимского включает в себя элементы народной сказки, преданий о кладах, святочной словесности. Использование указанных фольклорной и литературной традиций обусловлено, с одной стороны, тем, что произведение было адресовано детям и читателю из народа. Сказочные мотивы, сказочная стилистика, сюжетные мотивы преданий о кладах, образ главного героя – ребенка – должны были заинтересовать маленького читателя, придать повествованию занимательный характер. В то же время «святочная сказка» содержала мораль, адресованную молодому поколению: жить для народа и его счастья, жертвовать личным во имя блага народного. Для взрослого читателя ясен был иносказательный смысл произведения о необходимости борьбы за справедливое общество.

Писатели-народники, в том числе и П. В. Засодимский, используют фольклорную традицию для создания эзопова языка своих пропагандистских и просветительских произведений. Жанр святочного рассказа становится в народнической беллетристике способом выражения надежды на избавление народа от социальной несправедливости, возможностью обращения к народу с «горячим словом убеждения».

### Список литературы

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 2014. Т. 4.
2. Кононенко А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии. М., 2013. 294 с.
3. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: вопросы генезиса и структуры: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. Петрозаводск, 1991. 46 с.
4. Русский демонологический словарь / авт.-сост. Т. А. Новичкова. СПб., 1995. 639 с.

### References

1. Dal V. I. *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: In 4 vol.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: 4 t.]. Moscow, 2014. Vol. 4.
2. Kononenko A. A. *Encyclopedia of Slavic culture, writing and mythology* [Encyclopedia of Slavic culture, writing and mythology]. Moscow, 2013. 294 p.
3. Krinichnaya N. A. *Russian folk historical prose: questions of genesis and structure. Abstract of dissertation for the degree of Doctor of Philology* [Russian folk historical prose: questions of genesis and structure: author. dis. ... Dr. Filol. of sciences]. Petrozavodsk, 1991. 46 p.
4. *Russian demonological dictionary* [Russian demonological dictionary] Compiled by T. A. Novichkova. St. Petersburg, 1995. 639 p.

### **К вопросу о драматической природе пьесы А. П. Чехова «Иванов»**

В статье рассматривается вопрос о драматургических особенностях одной из ранних пьес А. П. Чехова «Иванов», которая оценивается исследователями неоднозначно. Об особой природе драматического действия в пьесе свидетельствуют многочисленные обстоятельства: авторские колебания в определении жанра – комедия или драма, многократные авторские переделки пьесы уже после ее постановки, неприятие пьесы современниками, трудная сценическая судьба «Иванова».

Основой драматического действия в драме «Иванов» является не действие, а слово. Слово определяет особый, демонстрационный, тип сюжета. Слово является в драме источником конфликта: оно порождает раскол и отчуждение людей. Слово же является источником драматического действия, преобразовывая исходную ситуацию в развязку.

«Слово» маркируется «речевыми» ремарками, которые имеют функциональные свойства. Анализ ремарок свидетельствует о том, что драматург придавал особое значение речи, говорению персонажей. Говорение акцентируется как драматическое действие, сопровождается многочисленными указаниями на его продуктивность, характер процесса восприятия и воспроизводства речи. В статье исследуется также говорение как толчок для движения драматического сюжета, то есть как сюжетобразующее начало пьесы.

Ключевые слова: А. П. Чехов, драма, «Иванов», драматургия, жанр, ремарка.

*Tatiana Maltseva*

### **On the Dramatic Nature of the Play by A. P. Chekhov “Ivanov”**

The article discusses the peculiarities of the drama of one of the early plays of A.P. Chekhov “Ivanov”, which is estimated ambiguously by the researchers. Numerous circumstances testify to the special nature of the dramatic action in the play: author’s hesitations in defining the genre – comedy or drama, repeated author’s alterations of the play even after it is staged, rejection of the play by contemporaries, the difficult stage fate of “Ivanov”.

The basis of the dramatic action in the drama “Ivanov” is not an action, but a word. The word defines a special, demonstrational type of plot. The word is a source of conflict in drama: it gives rise to schism and alienation of people. The word is the source of dramatic action, transforming the initial situation into a denouement.

A “word” is marked with “speech” remarks that have functional properties. An analysis of the remarks in the play suggests that the playwright attached special importance to speech, the speaking characters. Speaking is emphasized as a dramatic action, accompanied by numerous indications of its productivity, the nature of the process of perception and reproduction of

speech. The article also examines speaking as an impetus for the movement of a dramatic plot, that is, as the plot-forming beginning of the play.

Key words: A. P. Chekhov, "Ivanov", drama, dramaturgy, genre, remark.

Пьеса А. П. Чехова «Иванов» как первый серьезный драматический опыт автора обращала на себя внимание исследователей, прежде всего, своим идейным содержанием как «первый крупный “трактат” на современную общественно-политическую тему» [2, с. 107]. Этой темой стало изображение «лишних людей» в 80-е годы XIX века. Драматург хотел в пьесе «суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях и своим "Ивановым" положить предел этим писаниям» [11, Письма, VIII, с. 290]. Актуальность темы судьбы русской интеллигенции в XIX веке, желание критики выяснить личность и характер главного героя заслоняли вопрос о жанре пьесы и ее особой драматической природе. Между тем многочисленные обстоятельства: многократные авторские переделки пьесы уже после ее постановки, неприятие пьесы современниками, трудная сценическая судьба «Иванова», авторские колебания в определении жанра (комедия или драма), – свидетельствуют именно об особой природе драматического действия в пьесе.

Противоречива сама оценка результатов своего труда автором. В письме к брату в октябре 1887 года А. П. Чехов отмечает: «Пьеса у меня вышла легкая, как перышко, без единой длинноты. Сюжет небывалый» [11, Письма, VIII, с. 371]. Уже через год эта оценка кардинально меняется: «Я не сумел написать пьесу. Конечно, жаль... Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми. Они стоят в моем мозгу. И я чувствую, что не солгал ни на один сантиметр и не перемудрил ни на йоту. Если же они на бумаге вышли не живыми людьми, то виноваты не они, а мое неумение передавать свои мысли. Значит, рано мне еще за пьесы браться» [11, Письма, IX, с. 281]. Недоволен автор не содержанием (в идеях и характерах «не солгал ни на один сантиметр»), а тем, что форма не удалась. О форме больше всего спорили и критики – как современники Чехова, так и современные литературоведы.

Критик И. Л. Леонтьев-Щеглов настаивал на том, что пьесе узки драматические рамки: «Лично я остаюсь при мнении, что сюжет „Иванова“ – прямой сюжет для повести, и все недостатки „Иванова“ проистекают от неудобства драматической рамки. У Вас в „Петербургской“ газете“ даже были рассказы, которые гораздо сподручнее укладывались в драматическую форму» [11, Письма, III, с. 157–159].

Анонимный критик «Санкт-Петербургских ведомостей» поддержал мнение И. Л. Леонтьева: «"Иванов" – вещь самостоятельная, крупная, ярко выпуклая. Первым делом, «Иванов» – вещь литературная, а потом сценическая. Это пьеса, которую надо слушать, а не смотреть» [цит. по: 1, с. 96]. Уместно в нашем случае добавить, что пьесу нужно, прежде всего, читать, потому что в ней драматургически значим и так называемый паратекст – авторские ремарки.

Критик «Нового времени» А. Суворин считал, что «...драматическая форма, очевидно, еще стесняет автора или не подчиняется ему. Характеры сложились в голове у автора не драматически, а беллетристически, а потому движения и действия в пьесе мало...» [11, XII, с. 302].

Даже позитивно настроенные к Чехову театральные деятели отмечали драматическую слабость пьесы. Так, В. И. Немирович-Данченко отмечал, что «Иванов» ему показался «только черновиком для превосходной пьесы... <...> смешные фигуры как будто были шаржированы, некоторые сцены слишком рискованны, архитектоника пьесы не стройная» [7, с. 56].

Все цитированные суждения можно свести к общему мнению о том, что природа драматического конфликта и драматического действия в пьесе «Иванов» необычна, в ней «сотрясаются основы старой театральной системы» [6, с. 201].

Современные литературоведы, считая драматическую форму «Иванова» особой, новаторской, предлагают разные жанровые трактовки пьесы, уточняющие ее драматургическую природу. Так, Г. А. Бялый видит особенность драматической природы пьесы в анализе: «Здесь преобладают прямые слова и рассуждения. Иванов подробно разъясняет, отчего он надорвался, анализирует самого себя как общественное явление, спорит с Львовым, спорит с Сашей. <...> Сама пьеса превращается порой в парламент мнений – о том, в чем вина и беда Иванова и что представляет собою он сам...» [5, с. 446].

И. Н. Сухих видит особенность ранних пьес Чехова в их *литературности* (курсив автора. – Т. М.): «Литературный пласт имеет существенное эстетическое значение в структуре драмы. Перед нами действительность, насквозь пронизанная литературой, где смешались роли, где почти неразличимы стали границы между игрой и жизнью», поэтому исследователь называет ранние пьесы Чехова драмами – «записными книжками», драмами – «конспектами всего увиденного в театре, прочитанного и передуманного» [9, с. 17].

Г. Н. Тамарли считает особенностью пьес Чехова их музыкальность, особую роль звука и предлагает такое жанровое определение: «пьесы – сонаты» [10, с. 12].

Таким образом, очевидно стремление современного литературоведения определить особенности драматического действия в ранней драматургии Чехова и, в частности, в пьесе «Иванов». Очевидно, что особенность пьесы заключается в необычности конфликта. Конфликт в пьесе возникает не из-за действий или намерений героев, а из-за отсутствия или недостатка намерений. Собственно действия в пьесе отсутствуют, вернее, декларируется только намерение действия: Шабельский с подачи Боркина собирается жениться на Бабакиной и – не женится, Львов все намеревается «как следует» поговорить с Ивановым и – все не говорит, Лебедев собирается дать денег Иванову и – не дает, Иванов выгоняет и – не выгоняет Боркина. Намерения героев вербализуются, многократно обговариваются, несколько раз повторяются, но – не исполняются. Движение намерений осуществляется не в действии, а «отражается» различных «разговорах»: монологах, диалогах, полилогах, то есть в пьесе играет не действие или характер, а «разговор».

Критика увидела недостаток пьесы в длинных монологах, которые представляют собой самохарактеристику персонажей, а также в том, что событийная основа действий практически отсутствует, что форма пьесы оказалась не драматической, а повествовательной – прозаической. Все переделки Чеховым текста пьесы связаны именно со «словами». Так, исследователь С. Балухатый отмечает, что для постановки в Александринском театре Чехов вновь переработал пьесу, «при этом Иванову были даны новые обобщающие речи» [1, с. 96].

Мысли и намерения героев самые будничные, они являют, по точному замечанию Д. С. Мережковского, «быт без событий»: «кажется, еще шаг по этому пути – и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота – небытие; так просто, что как будто и нет ничего, и надо пристально вглядываться, чтобы увидеть в этом почти ничего – все» [8, с. 695].

«Пристальное вглядывание» Чехова и заключается во внимании к самому зарождению намерения, потому такие крайности и появляются в пьесе. С одной стороны, это длинные монологи (и не только у главного героя), чтобы объяснить неуловимое, самому герою еще не понятное, с другой стороны – особая роль служебного текста, ремарок, поясняющих речь и «говорение» персонажей. «Говорение» в пьесе – это сценический акт, в пьесе «играется» разговор. Как замечает П. М. Бицилли, ремарки в пьесе Чехова предназначены для читателя: «Чехов иной раз словно забывает, что то, что он пишет,

предназначено для сцены. Вычеркнем все это (а подобных ремарок немало), и впечатление от целого слабеет. Показать же это на сцене нет никакой возможности» [4, с. 631].

Сам процесс говорения в пьесе исключительно разнообразен, каждый новый акт говорения не похож на другой. Процесс говорения маркируется двумя способами: 1) комментариями к своей и чужой речи в прямой речи персонажей и 2) речевыми ремарками, которые сопровождают речь персонажей.

В первом случае мы можем выделить такие речевые маркеры в основном тексте: «вздор молоть», «не зуди ты, зуда», «лишние слова», «глупые вопросы», «я ее загрыз, заел!», «ну, распелась», «пусть себе мелют», «пробери их хорошенько», «от избытка чувств глаголют уста», «человек как человек, а как заговоришь, так точно у тебя тупун на языке или сплошной катар», «уж он отчитывает-отчитывает», «держит нелегкая за язык», «афоризмом выпалила», «общие места, избитые фразы», «учить уму-разуму», «любил философствовать», «оскорбляйте сколько хотите» и т.д. Можно считать, что самое частотное слово в пьесе – это слово «говорить» и его многочисленные контекстуальные синонимы. Следует обратить внимание и на тот факт, что практически все характеристики речевого поведения персонажей – негативные.

Во втором случае любой акт высказывания сопровождается акцентированием параметров этого процесса в авторских речевых ремарках, которые имеют функциональную нагрузку. Так, отмечаются темп, тембр и интонации речи, указывающие на эмоциональное и психологическое состояние персонажа: *перебивая, живо, кричит, после паузы, крикает, прыскает, зевает, мнетя, серьезно, смеясь, раздраженно, волнуясь, радостно, почтительно смеясь, вздыхает, с ужасом, озабоченно, со вздохом, взволнованно, закатываясь счастливым смехом, плачет, смущенно, плачущим голосом, плаксиво, испуганно.*

Говорение акцентируется как драматическое действие, порождая само себя, репродуцируя звучащую речь с помощью приемов удвоения фразы, лексических и синонимических повторов, разговора о разговоре, косвенной и прямой речи: «для всех ты, гениальная башка, изобретаешь и учишь всех, как жить, а меня хоть бы раз поучил... Поучи-ка, умная голова, укажи выход...» (подчеркнуто нами. – Т. М.).

В пьесе постоянно подчеркивается и то, как воспринимается звучащая речь – ремарки указывают на отказ от диалога, нежелательность речевого взаимодействия, а это уже прямая драматургическая функция ремарки: «я негодую, презираю, а мне в ответ смеются...», «я смеюсь, на меня печально кивают головой», «очень возможно, что вы меня не понимаете», «опять

упустил случай и не поговорил с ним как следует», «отстань», (затыкает уши) «уволь, уволь, ради Христа, уволь!», «уходите, не желаю я слушать» и т.д.

Герои как будто не слышат и не понимают друг друга: «... Неужели даже и поговорить не с кем? Живешь, как в Австралии: ни общих интересов, ни солидарности... Каждый живет врозь...»; «У меня дядя гегельянец был... так вот, бывало, соберет к себе гостей полон дом, выпьет, станет этак на стул и начинает: "Вы невежды! Вы мрачная сила! Заря новой жизни!" Та-та, та-та, та-та... Уж он отчитывает-отчитывает...» и т.д.

Таким образом, анализ ремарок, сопровождающих речевые действия персонажей, показывает, как возникает тема тотального непонимания, симптоматической глухоты: Львов не понимает Иванова, Иванов – Сарру, Лебедев – Иванова, Саша – Иванова, Боркин – Иванова и т.д. Адресат не слышит речи, обращенной к нему, не понимает, не действует, что приводит к трагедийной развязке.

Мы отметили, что ремарки в пьесе играют и функциональную роль. Чеховское определение особенности пьесы – «легкость» – подчеркивает особый принцип сюжетостроения: движение событий происходит не в физических параметрах времени и пространства (оно ограничено домом Лебедевых и именем Иванова, а герои перемещаются туда и обратно), а в отражении их в разговорах, поэтому самые важные события внешне не связаны причинно-следственными связями, их последствия и результаты осмысляются в монологах, диалогах, полилогах. Так, не явлена в событии смерть Сарры (лаконичная авторская ремарка свидетельствует, что между третьим действием, когда, как зритель должен догадаться, умерла Сара, и четвертым действием проходит около года). Грядущая свадьба Иванова превращается «в парламент», жизнь Иванова реконструируется только в разговорах гостей, причем, вторичных: «факт, который передавал мне его атташе, или, так сказать, чичероне Боркин...»; «Мне тоже говорили...» (подчеркнуто нами. – Т. М.).

То есть говорение способно давать толчок движению драматического сюжета, оно равнозначно драматическому действию, так как обнаруживает свою результативность.

Так, завязкой конфликта (и внешнего и внутреннего в душе Иванова) являются «слова». Это сплетня и слухи об Иванове (история женитьбы, рассказанная несколько раз (четырежды) разными людьми, авантюрные коммерческие проекты Боркина, которые приписываются Иванову) как внешний конфликт драмы: «Скажи на милость, откуда эти сплетни берутся! Столько, брат, про тебя по уезду сплетен ходит, что, того и гляди, к тебе това-



*рищ прокурора придет. Ты и убийца, и кровопийца, и грабитель, и изменник...»*, – говорит Иванову Лебедев.

Таким образом, конфликт пьесы становится *демонстрационным*. Именно это качество конфликта выявила вторая редакция пьесы. В первой редакции вера-неверие в сплетню уравновешены образами Саши и Львова. Саша защищает Иванова, Львов наказывает, убивая его словом. Другие герои, зная, пересказывая, наслаждаясь слухами и умножая их, Иванова принимают, с ним общаются, дают в долг или просят займы. Во второй редакции четвертое действие начинается с эпизода, который в первой редакции был предпоследним (действие четвертое, явление 8). Вынося его в начало четвертого действия, автор усиливает драматизм ситуации: в первой редакции инвективы Львова прямо предшествовали смерти героя (действие четвертое, явление 9), во второй редакции подчеркнута сюжетная функция сплетни. Монолог Львова следует после ремарки «Между третьим и четвертым действием проходит около года», прошедшее время не уменьшает побудительную силу сплетни: *«Вот оно, торжество добродетели и правды! Сарру не удалось ограбить, замучил ее и в гроб уложил, теперь нашел другую. Будет и перед этой лицемерить, пока не ограбит ее и, ограбивши, не уложит туда же, где лежит бедная Сарра. Старая, кулачская история...»*

Характер внутреннего конфликта определяется самим героем: *«Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы – все это, доктор, утомило меня до болезни»*. Бездействие Иванова, жизнь «в словах» подчеркнута особым типом портрета героя – он не физический, а эмоционально «синонимический»: *«... посмотрите, на что он похож: меланхолия, сплин, тоска, хандра, грусть...»*

Ремарки, сопровождающие речевое поведение персонажей, задают «конфликтный» ритм пьесы и показывают готовность психики персонажа к развязке. Так, ремарки, маркирующие речь Иванова, от первого действия к четвертому показывают нарастание его решимости реализовать намерение *«просто хоть пулю в лоб...»* От действия к действию количество ремарок увеличивается, нарастает их эмоциональная напряженность. Так, в первом действии 5 ремарок маркируют речь Иванова: *кричит, мнетя, раздраженно, волнуясь*. Ремарки не нейтральны, они показывают волнение и раздражение героя.

Во втором действии 5 речевых ремарок: ремарки *думает, мнетя, в отчаянии хватая себя за голову* показывают, что эмоциональное напряжение героя нарастает до «отчаяния», которое должно как-то разрешиться, и оно разрешается надрывно счастливо: разговор с Сашей дает Иванову надежду на

новую жизнь. Этот эмоциональный разряд показывает неожиданная ремарка *заливается счастливым смехом*. Но немым свидетелем поцелуя Иванова и Саши оказывается Сарра, поэтому последняя ремарка второго действия, характеризующая состояние Иванова, – *в ужасе*.

Психологическое напряжение не разрешилось, все герои остались в прежнем положении, поэтому в третьем действии напряжение стремительно нарастает – речевое поведение Иванова сопровождается уже 16 ремарок. Ремарки показывают, как неустойчиво душевное равновесие Иванова. Это своеобразные эмоциональные качели с максимальной амплитудой колебаний – от хохота до рыданий: *с горечью, ходит и думает, плачет, раздраженно, испуганно, смеется, хохочет, задыхаясь от гнева, дрожа, плачет, задыхаясь, кричит, борется с собою, хватается за голову, рыдает*. Такие эмоции вызвали персонажи, которых Иванов видит в течение третьего действия: внезапно приехавшая Саша, Боркин и Сара. Это действие – и сюжетная, и речевая, и эмоциональная кульминация пьесы.

Четвертое действие сопровождается только 4 речевые ремарки: *смеясь, пошатываясь, холодно, смеясь*, хотя в этом действии должны произойти самые важные и драматические события: благословение Саши родителями, венчание, дуэль. Внешне ничего не предвещает роковой развязки, но очевидно, что решение героем уже принято, и исход предreshен: Иванов, собираясь на собственную свадьбу, не забыл взять с собой револьвер.

Таким образом, можно считать, что основой драматического действия в драме «Иванов» является говорение, что определяет ее специфику и особый, демонстрационный, тип сюжета. Слово является в драме источником конфликта: оно порождает раскол, отчуждение людей, говорящих на одном языке, но не понимающих друг друга. Слово же и является источником драматического действия, преобразовывая исходную ситуацию в развязку.

#### Список литературы

1. Балухатый С. Чехов – драматург. Л., 1936. 319 с.
2. Бердников Г. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. М., 1984. 511 с.
3. Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГА, 2010. Т. 2. С. 930–973.
4. Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГА, 2010. Т. 2. С. 522–692.
5. Бялый Г. А. Драматургия А. П. Чехова // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века. Л., 1987.
6. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
7. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М.: Планета музыки, 2020. 348 с.
8. Мережковский Д. С. Чехов и Горький // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГА, 2010. Т. 2. С. 692–721.
9. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. 184 с.

10. Тамарли Г. Н. Поэтика драматургии А. П. Чехова. Ростов-н/Д, 1993. 139 с.
11. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1983.

### References

1. Baluhatyj S. *CHekhov – dramaturg* [Chekhov – playwright]. Leningrad, 1936. 319 p.
2. Berdnikov G. A. P. *CHekhov. Idejnye i tvorcheskie iskaniya* [A.P. Chekhov. Ideological and creative searches]. Moscow, 1984. 511 p.
3. Berkovskij N. YA. *CHekhov, povestvovatel' i dramaturg* [Chekhov, narrator and playwright] A. P. *CHekhov: pro et contra* [A. P. Chekhov: pro et contra]. St.Petersburg: RHGA Publ., 2010. Т. 2, pp. 930–973.
4. Bicilli P. M. *Tvorchestvo CHekhova. Opyt stilisticheskogo analiza* [Chekhov's work. Experience in stylistic analysis] A. P. *CHekhov: pro et contra* [A. P. Chekhov: pro et contra]. St.Petersburg: RHGA Publ., 2010. Т. 2, pp. 522–692.
5. Byalyj G. A. *Dramaturgiya A. P. CHekhova* [Драматургия А. П. Чехова] *Istoriya russkoj dramaturgii. Vtoraya po-lovina XIX – nachalo ХХХ veka* [The history of Russian drama. The second half of the XIX – the beginning of the twentieth century]. Leningrad: Nauka Publ., 1987.
6. Zingerman B. I. *Teatr CHekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov Theater and its world significance]. Moscow: Nauka Publ., 1988. 384 p.
7. Nemirovich-Danchenko V. I. *Iz proshlogo* [From the past]. Moscow: Planeta muzyki Publ., 2020. 348 p.
8. Merezkovskij D. S. *CHekhov i Gor'kij* [Chekhov and Gorky] A. P. *CHekhov: pro et contra* [A. P. Chekhov: pro et contra]. St.Petersburg: RHGA Publ., 2010. Т. 2, pp. 692–721.
9. Suhij I. N. *Problemy poetiki A. P. CHekhova* [Problems of poetics A.P. Chekhov]. Leningrad, 1987. 184 p.
10. Tamarli G. N. *Poetika dramaturgii A. P. CHekhova* [Poetics of dramaturgy by A.P. Chekhov]. Ростов-н/Д, 1993. 139 p.
11. *CHekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. / AN SSSR. Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo* [Complete works and letters: 30 tons. Letters: 12 tons / USSR Academy of Sciences. Institute of World Literature A. M. Gorky]. Moscow: Nauka Publ., 1974–1983.

**Италия в поэтическом осмыслении В. Комаровского  
(на материале цикла «Итальянские впечатления»)**

В статье рассматриваются дискуссионные вопросы, связанные с изучением лирического цикла как крупной жанровой формы; выявляются пути и характер развития жанра в истории русской литературы, а также намечаются перспективы его дальнейшего изучения в современном отечественном литературоведении. На примере поэтического текста В. Комаровского «Итальянские впечатления» показано расширение содержательных и формальных признаков данной жанровой формы.

Анализ поэтического текста позволил продемонстрировать первые эксперименты на этапе становления лирического цикла путешествий как особого жанрового образования. Классическая форма данной жанровой разновидности требует для своего содержания авторские впечатления и заметки от реально совершённого им путешествия. Начиная с Серебряного века, этот принцип становится всё более гибким. Лирический цикл путешествий теперь может быть посвящён и вымышленному вояжу, причём как по реальному географическому маршруту, так и по созданному авторским сознанием.

Ключевые слова: лирический цикл, образ путешественника, композиция, маршрут, художественный образ, сюжет.

*Victoria Samoylenko*

**The Image of Italia in the Poetic Conceptualizing of V. Komarovsky  
(on the Material of the Cycle “Italian Impressions”)**

The article discusses the ways and character of transformation a lyrical travel cycle in modern domestic literature, tasks and methods of research of problems of literary criticism. The article shows the prospects of further studying of cycle in modern literary criticism. On the example of the poetic text of V. Komarovsky «Italian impressions» shows the expansion of content and formal features of the genre form.

The analysis of the poetry text allowed to demonstrate the first experiments at the stage of formation of the lyrical cycle of travel as a special genre education. The classical form of this genre variety requires for its content author's impressions and notes from the actual journey he has made. Since the Silver Age, this principle has become increasingly flexible. The lyrical cycle of travel can now be devoted to the fictional vantage, both along the real geographical route and on the created author's consciousness.

Key words: lyrical cycle, image of the traveler, composition, plot.

Современный литературный процесс отличается интересом к проблеме жанрового синтеза. Осмысление этого вопроса теоретиками литературы не сводится к единому представлению об основах жанра, что приводит к разной интерпретации происходящих с жанровыми формами модификаций [см.: 2; 6]. При этом, рассматривая специфику современной жанровой системы, исследователи опираются на бахтинское представление об «исторической памяти жанра», который «живет настоящим, но всегда помнит своё прошлое» [1, с. 141–142] и способен обновляться «на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра <...>» [1, с. 141–142].

Авторитетной в изучении данного вопроса является и точка зрения С. Н. Бройтмана, различающего канонические и неканонические жанры. Главное отличие между ними исследователь видит в том, что в неканоническом жанре «исторически сложившиеся жанры становятся художественными языками разных типов сознания и тем самым вторично разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу» [2, с. 359].

В современном отечественном литературоведении наблюдается тенденция к изучению системы крупных жанровых форм, отличительной особенностью которых является жанровый синтез. Данная проблема в одних случаях решается исследователями однозначно (например, осмысление поэмы как лироэпического жанра), а в других – носит дискуссионный характер. Так, остаётся спорным и вопрос о специфике лирического цикла, в структуре которого происходит различного рода изменения. Среди этих процессов следует выделить такие, как обогащение поэтического сюжета и одновременно с этим разрушение жанрово-типологических признаков поэтической формы. Данные изменения вызваны расширением тематического комплекса лирического цикла религиозно-философскими, социальными, политическими смыслами, вводимыми в структуру жанрового образования за счёт использования дополнительных лирических мотивов. Поэтому сегодня появляется необходимость определения специфики и основных путей развития лирического цикла.

Наряду с этими вопросами важной является и проблема видовой классификации данной жанровой формы. Этой проблеме посвящены работы М. Н. Дарвина, Р. Фигута, О. В. Мирошниковой, Л. Е. Ляпиной. Исследователи предлагают различные основания для классификации данной жанровой формы: в зависимости от степени авторского участия (авторские и неавторские – М. Н. Дарвин), по степени «авторизованности замысла и художественной цельности» (цикл-произведение, цикл-мозаика, циклоид – О. В. Мирошникова), по тематическому принципу (любовные циклы, циклы путешествий и др. – Р. Фигут).

Наиболее фундаментальна, на наш взгляд, классификация Л. Е. Ляпиной. Исследователь основывается на совокупности параметров, выделяемых с учётом факта авторского участия в организации цикла, родовую и жанровую принадлежность его частей и их речевую структуру. Особое внимание теоретик литературы уделяет сюжетным циклам, которые делит на любовные, сельские, сезонные циклы и циклы путешествий.

Лирический цикл путешествий представляет собой объединение текстов, в которых жанрово-тематические связи уступили место естественному, объективному ходу событий. Основа такой поэтической формы – сюжет, в центр которого положено путешествие.

Первые тексты таких циклов представляли собой лирический путевой дневник. Поэты по воспоминаниям от путешествия по реальным географическим местам создавали циклические произведения, в которых давали подробное описание посещённых мест, открывая читателю свои чувства и впечатления. Таковыми, например, являются циклы Н. Глинки «Картины» и А. Мицкевича «Крымские сонеты».

Л. Е. Ляпина отмечает, что данная жанровая форма была востребована в русской лирике XIX столетия и продолжала общеевропейскую традицию. Лирический цикл путешествий берёт своё начало в прозаических путешествиях, введённых в литературу сентименталистами (Л. Стерн, Н. М. Карамзин). Мотив путешествия как сюжетно-композиционный элемент активно разрабатывался, как отмечает литературовед, романтиками (Д. Байрон, Г. Гейне). Такое планомерное внедрение путевого сюжета в лирику Л. Е. Ляпина объясняет тем, что с его помощью у поэтов появлялась «возможность говорить о чём угодно, облекая свою болтовню в форму путешествия» [8, с. 104]. Так, сначала Н. М. Карамзин вводит стихотворные элементы в «Письма русского путешественника», затем и другие писатели (П. И. Шаликов, В. В. Измайлов) внедряют в свои повествовательные путешествия стихотворения и, как отмечает исследователь, «безо всякой сюжетно-тематической мотивировки» [8, с. 105].

Непосредственно поэтические путешествия начинают возникать в русской литературе в начале XIX века. Во многом, по замечанию Л. Е. Ляпиной, эти произведения были подражательного характера. Образцом для них служили циклы Г. Гейне и произведение А. Мицкевича.

Первым, кто объединил под общим заголовком стихотворения, посвящённые впечатлениям от путешествия по Крыму, был В. Г. Бенедиктов. Как пишет Л. Е. Ляпина, переключка его «Путевых заметок и впечатлений (в Крыму)» с «Крымскими сонетами» А. Мицкевича очевидна, но идея такого

объединения возникла у русского поэта раньше, о чём свидетельствуют его «Крымские виды» в альманахе «Метеор». Исследователь отмечает, что В. Г. Бенедиктова отличают пути выражения тем и мотивов «при создании оригинальных нежанровых цикловых единств» [8, с. 107].

Значительной фигурой, развивающей лирический цикл путешествия, Л. Е. Ляпина считает А. К. Толстого, в крымском цикле которого «гораздо значительнее роль субъективного начала» [8, с. 108], а цикловая организация формирует «столь свойственный для романтического мышления внутренне антонимичный – и через то глубоко цельный художественный мир» [8, с. 108].

Обоим поэтам исследователь противопоставляет К. К. Павлову и её цикл «Фантасмагория». В нём, как отмечает филолог, ослаблен мотив путешествия в качестве фабульного стержня, что позволяет автору «переносить внимание с объекта на объект, не смущаясь ни их территориальной отдалённостью, ни тем, что общепризнанные исторические достопримечательности остаются не замеченными <...> в то время как много места в цикле уделено наблюдениям субъективным, “мелким”» [8, с. 112]. Этот приём сосредотачивает внимание читателя на лирической героине, становящейся центром всего произведения, а «поток внешне несвязных путевых впечатлений – Италия, Германия, Франция, Швейцария – становится средством последовательного раскрытия душевного мира героини и её философских взглядов» [8, с. 113].

Так, на примере лирики XIX века Л. Е. Ляпиной удаётся продемонстрировать последовательное утверждение «лирического потенциала» в изначально «эпико-повествовательной форме» цикла путешествий. Вслед за исследователем мы продолжим выявлять особенности данной формы, обращаясь как к первым опытам в этом жанровом образовании, так и к современным образцам, с одной стороны, сохраняющим традиционные его категории, а с другой – преобразующим или заменяющим их новыми.

В начале двадцатого века начались эксперименты с данной жанровой разновидностью. Цикл путешествий посвящался и вымышленному путешествию, а в основе сюжета вместо географического маршрута мог быть тот или иной художественный образ. Примером такого эксперимента можно считать лирический цикл В. Комаровского «Итальянские впечатления».

Италия – вдохновение для многих поэтов и прозаиков, художников и музыкантов всех столетий. Богатая история данной страны рождала в их сердцах чувство безграничной любви. В книге «Итальянское путешествие» Гёте пишет: «...я считаю новым днём рождения, подлинным перерождением тот день, когда я вступил в Рим. <...> Самый обыкновенный человек стано-

вится здесь чем-то, он получает, по крайней мере, необыденные понятия, если они и не становятся частью его существа» [4, с. 160].

Для русских писателей Италия была и музой, и новым домом: ей посвящали стихотворения, к ней устремлялись в поисках своего творческого пути или в надежде укрыться от несчастий и бед среди величественных древностей. Итальянский период в творчестве был продуктивным для Гоголя и Достоевского, Тургенева и Бунина.

В поэзии Серебряного века тема Италии в первую очередь связана с именем А. Блока, который в 1909 году издал целый сборник стихотворений об этой стране. Успешность его книги доказало не только читательское признание, но и высокая оценка другими поэтами. «Итальянские стихи» вдохновили их на создание собственных произведений, посвящённых Италии. Среди таких поэтов можно выделить не только В. Комаровского, но и таких поэтов, как М. Волошин, М. Кузмин, И. Северянин.

В 1913 году В. Комаровский опубликовал сборник «Первая пристань», в который включил цикл путешествий «Итальянские впечатления». Текст этого произведения состоит из 7 стихотворений, датированных 1912 и 1913 годами. Особенность «Итальянских впечатлений» можно передать словами Т. В. Цивьян: «Кто, прочитав этот путевой дневник, заподозрит, что свою столь живо воспринятую, изъезженную и исхоженную Италию Комаровский никогда не видел, и что путешествие его воображаемое, “мечта”?» [9, с. 301].

Условно цикл можно разделить на две части. Первая связана с дорогой к заветной стране: сюжет развивается в вагоне поезда, где лирический герой созерцает проносящиеся за окном пейзажи и погружается в мечты: «Знаю – увижу скоро / Древних церквей виссон. / Кружевом Casa d'oro / Встанет солнечный сон. / Вечером пенье. Длится / Радости краткий хмель. / Море...» [7].

Этот мотив ожидания задаёт динамику произведению. Возникает параллель между движением поезда и стремительным потоком мыслей лирического героя. Скорость его воображения увеличивается, и фантазия сменяет реальность. В своих грёзах путешественник уже прибыл в место назначения. Он уж видит себя на улице итальянского городка, под лучами жаркого солнца, от которого «пылают лестницы и мраморы нагреты» [7], представляет, как будет искать тень и прохладу под сводами дворцов или церквей, где «Тинторетты / С багровым золотом мешают жёлтый лак, / И сизым ладаном напитан полумрак» [7], где «в нише расцвела хрустальная долина / И с книгой, на скале, Мария Магдалина. / Лучи Спасителя и стол стеклянных блюд» [7].



Образ путешественника в данном цикле многогранен. Это не только лишь восторженный мечтатель. Лирический герой испытывает амбивалентность чувств: радостное ожидание омрачено страхом перемен. Этот мотив тревоги раскрывается в тонкой метафоре: «Сердце боится: / Поздний страшен апрель» [7].

Через страх перемен, обещающих возрождение, весну, лирический герой раскрывается перед нами и как психолог. Он не только осознаёт весь спектр своих чувств, но и обнаруживает их источник. Причину своей тревоги он видит в прошлом, в котором – «...тяжкие веки, / Сонные дни, года» [7]. Непростая жизнь, оставшаяся позади, оставила глубокую рану в его душе, которая боится радоваться, которая боится, что ожидаемая весна так и не состоится. В этой рефлексии лирический герой приходит к размышлениям о Родине, метафорично раскрывая особенности русского менталитета и русской действительности: «...Скованы русские реки / Серой карою льда. / Люди солнца не помнят; / Курят, снуют, грустят; / В мороке мутных комнат / Северный горький чад...» [7].

Так в поэтическом тексте рождается характерная для циклов путешествий оппозиция «своё» – «чужое». Но в «Итальянских впечатлениях» она реализована не в традиционном представлении, когда родное мыслится как лучшее, а неродное, несмотря на свою притягательность, как недотягивающее до лучшего, а в субъективно-авторском представлении. Путешественник в своих оценках разводит по разным полюсам родную землю и незнакомый край. Его предпочтения проявляются уже на уровне цветочных эпитетов. Так, Италию он окрашивает в золотые, небесные оттенки, а Россию награждает мутными серыми цветами, тем самым противопоставляя их как юг и север. Тем не менее, оценивая чужой край выше своей Родины, лирический герой не умаляет при этом её значимости. Он подчёркивает свою неразрывную связь с ней, мыслит себя её частью: «Ночь синяя – и в самом восхищенье / (Я с севера пришел, жестокий гунн) / Мне тяжело внезапное смущенье» [7].

Вторая часть «Итальянских впечатлений» связана с прибытием лирического героя в место назначения. И здесь начинается его настоящее путешествие: он оказывается в «кудрявой» Тоскане, которая богата живописной природой и древней культурой, знаменита древнейшими Фьезоле и Флоренцией. Жизнь вокруг него кипит, и лирический герой точно растворяется в городском шумном быте: «Доносятся слова: Барджелло, Джотто, / Названья улиц, книжные остроты, / О форуме беседует педант» [7].

При этом путешественник не просто созерцает итальянские города с их достопримечательностями, он погружается в их историю, осознавая её богатство и древность. Так, Флоренция для него – город, хранящий в себе как реалии прошлого, так и мифологические сюжеты: «Его костер как будто курится! / Как будто серая зола / Все эти своды, эти улицы, / Все эти камни обмела. / Звеня узорными уздечками, / По ним спускался и сверкал, / Дразня бесстыдными словечками, / Неугомонный карнавал. / И будто здесь Савонаролою / Навеки радость проклята... / Над мертвую Прокридой голою / Дрожат молитвенно уста!» [7].

В Италии, история которой читается в каждой городской улочке, в каждом камне на мостовой, лирический герой чувствует движение времени. Находясь в Риме, на его древнейшем холме – Капитолии, он погружается в размышления над тем, что когда-то раньше здесь ходили люди другой эпохи, утверждалась новая власть и новая культура, а веками позже свершались открытия культурного наследия прошлого. А сейчас он, путешественник, проводит здесь один из дней своего странствия: «Там, где идти ногами босыми, / Благоговящая час и день, / Затягиваюсь папиросою / И всюду выбираю тень. / Бреду ленивою походкою / И камешек кладу в карман, / Где над редчайшею находкою, / Счастливый, плакал Винкельман! / Ногами мучаясь натёртыми, / Накидки подстилая край, / Сажусь – а здесь прошел с когортами / Сенат перехитривший Кай...» [7].

Этот мотив преемственности времён органично переплетается с вновь возникшим сравнением Италии с Россией, в котором личные предпочтения в очередной раз оказываются на стороне средиземноморской страны. На этот раз путешественник противопоставляет две разные культуры через образы рек. В этой оппозиции видна жёсткая оценка. Тибр, олицетворяющий Италию, заметно превосходит размерами российскую Язу, малую реку в Москве и Московской области. Такое сопоставление намекает на авторское отношение к итальянской культуре как к чему-то более значительному и характеристике, сопровождающие образы этих рек, подтверждают данную оценку: «Минуя серые пакгаузы, / Вздохну всей полнотою фибр. / И с мутною водою Яузы / Сравню миродержавный Тибр!» [7].

В последнем стихотворении цикла мы видим лирического героя в гостинице в Неаполе. Тональность этой части задаётся уже с первых строк: «В гостинице (увы – в Неаполе!)» [7]. Путешественник из своего окна наблюдает, как «дробинки горестно закапали / И оцетинился залив» [7], как «над жерлом хмурого Везувия, / Уснувшего холостяка, / Как своды тяжкие Витру-

вия – / Гроза склублилась в облака» [7]. И в эти минуты непогоды он не может найти себе места, делается раздражительным от любого постороннего шума: «Раскрою книгу – не читается; / Хочу писать – выходит вздор; / А занавеска раздвигается, / Стучит дверями коридор. / А рядом едкими укорами / Супруга потчует жена, / Несдержанными разговорами / Моя печаль раздражена» [7].

Но стоит только солнцу вновь вторгнуться «лучами обетованными», настроение лирического героя изменяется, как и тональность всего стихотворения. Он уже любит, как «переулочек блещет лужами» [7] и сверкает мокрый балахон кучера, как «размахивая косами», неаполитанка «проветривает простыни / И полосатый свой матрас» [7].

Эта часть цикла полностью выстроена с помощью психологического параллелизма. С его помощью не только раскрывается внутреннее состояние героя. Благодаря этому приёму В. Комаровский вводит в цикл дополнительную тему – тему творчества. Непогода, которая принесла путешественнику печаль и раздражение, олицетворяет время, когда поэт находится в поисках вдохновения. В такие периоды «минуты длятся бесталанные, / Как серый пепел серых лав» [7]. Двойной акцент на серый цвет подчёркивает заданное настроение. А появление желанного солнца – это божественное озарение, которое дарует Муза. Вдохновение, в котором «воздух опьяняющий» [7], даёт поэту возможность увидеть красоту мира даже в самых обыденных его мелочах.

На примере «Итальянских впечатлений» мы видим, как можно из вымышленного странствия создать достоверный лирический цикл путешествия, с реальным географическим маршрутом. Кроме множества деталей и исторических фактов в этом случае очень важен образ путешественника. Он должен быть больше, чем просто воодушевлённый наблюдатель, рассказывающий о чужой культуре клишированными фразами. Он должен быть одновременно и психологом, способным проанализировать свои мысли и свои настроения, которые возникли во время путешествия, и философом, раскрывающим свой субъективный взгляд на историческую судьбу посещаемой страны.

Неотъемлемая часть при таком многогранном образе путешественника – обилие лирических мотивов. Благодаря им автору удаётся кроме темы странствия вводить и другие темы в поэтический текст, как, например, тему творчества или тему истории.

В. Комаровский в «Итальянских впечатлениях» экспериментирует с содержательной стороной лирического цикла путешествия. Странствие по реальному географическому маршруту в рамках поэтического текста у поэта – это авторский вымысел, а не заметки от реальной поездки.

Таким образом, анализ «Итальянских впечатлений» В. Комаровского позволил продемонстрировать первые эксперименты на этапе становления лирического цикла путешествий как особого жанрового образования. Классическая форма данной жанровой разновидности требует для своего содержания авторские впечатления и заметки от реально совершённого им путешествия. Начиная с Серебряного века, этот принцип становится всё более гибким. Цикл путешествий теперь может быть посвящён и вымышленному вояжу, причём как по реальному географическому маршруту, так и по созданному авторским сознанием.

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. 363 с.
2. Бройтман С. И. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы: к 70-летию профессора Ю. В. Манна: сб. ст. Рос. гос. гуманит. ун-та / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. С. 357–359.
3. Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева: вопросы поэтики. Ижевск: УдГУ, 2004. С. 19–82.
4. Гёте И. Итальянское путешествие. М.: Рипол-Классик, 2017. 416 с.
5. Гудкова С. П. Книга стихов как крупная жанровая форма в современной поэзии Мордовии // Финно-угорский мир. 2019. Т. 11. № 1. С. 114–117.
6. Гудкова С. П. Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. 300 с.
7. Комаровский В. А. Первая пристань. Электронный ресурс. URL: <http://www.vekperevoda.com/books/komarovsky> (Дата обращения: 02.02.2020).
8. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.
9. Цивьян Т. В. Язык: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. М.: Наука, 2008. 301 с.

### References

1. Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of poetics Dostoyevsky]. Moscow: Sov. Writer Publ., 1963. 363 p.
2. Broitman S. I. *Nekanonicheskaya poema v svete istoricheskoy poetiki* [Non-canonical Poem in the Light of Historical Poetry] *Poetika russkoj literatury: k 70-letiyu professora YU. V. Manna: sb. statej Ross. gos. gum. un-ta / pod red. N. D. Tamarchenko* [Poetry of Russian Literature: To the 70th Anniversary of Professor Yu V. Mann: st. articles Ross. state. GUM. N. D. Tamarchenko]. Moscow: WGSU, 2001, pp. 357–359.
3. Gareeva L. N. *Voprosy teorii cikla (liricheskogo i prozaicheskogo)* [Questions of cycle theory (lyrical and prosaic)] «Stihotvoreniya v proze» I. S. Turgeneva: *Voprosy poetiki* ["Poems in prose" I. S. Turgenev: Issues of poetry]. Izhevsk: UdSU, 2004, pp. 19–82.
4. Goethe I. *Ital'yanskoe puteshestvie* [Italian Journey]. Moscow: Ripol-Classic Publ., 2017. 160 p.

5. Gudkova S. P. *Kniga stihov kak krupnaya zhanrovaya forma v sovremennoj poezii Mordovii* [Book of Poems as a major genre form in modern poetry of Mordovia] *Finno-ugorskij mir* [Finno-Ugric world]. 2019. Vol. 11 № 1, pp. 114–117.

6. Gudkova S. P. *Sovremennaya russkaya poeziya (problematika, poetika, sud'by krupnyh zhanrovyyh form)* [Modern Russian poetry (problems, poetry, fates of large genre forms)]. Saransk: Mordov. Un-t Publ., 2010. 300 p.

7. Komarovskiy V. A. *Pervaya pristan'* [First Marina]. Electronic resource. URL: <http://www.vekperevoda.com/books/komarovsky> (data obrashheniya: 02.02.2020).

8. Lyapina L. E. *Ciklizatsiya v russkoj literature XIX veka* [Cyclization in Russian literature of the 19th century]. St.Petersburg: Research Institute of Chemistry of SPbSU, 1999. 281 p.

9. Civyanyan T. V. *Yazyk: Antichnost'. Yazyk. Znak. Mif i fol'klor. Poetika* [Language: Antiquity. Language. Sign. Myth and folklore. Poetics]. Moscow: Nauka Publ., 2008. 301 p.

**Эволюция творческого сознания А. М. Добролюбова  
(на материале авторского редактирования книги «Собрание стихов»)**

В статье рассматривается процесс редактирования уже напечатанного сборника стихотворений А. М. Добролюбовым спустя почти 40 лет после его издания. Открываются новые стороны эволюции поэтического мировоззрения автора. Анализируются его черновые записи на страницах издания.

Ключевые слова: авторское редактирование, текстология, А. М. Добролюбов, ранние символисты, черновые записи.

*Svetlana Petrova*

**The Evolution of the Creative Consciousness of A. M. Dobrolyubov  
(on the Material of the Author's Editing of the Book "Collection of Verses")**

The article considers the process of editing a collection of poems already printed by A. M. Dobrolyubov almost 40 years after its publication. New aspects of the evolution of his poetic worldview are revealed. Its draft entries on the pages of the publication are analyzed.

Key words: author's editing, textual criticism, A. M. Dobrolyubov, early symbolists, draft records.

В середине декабря 1938 года Александр Добролюбов, решивший вернуться в общество и в литературу, покинувший их когда-то вследствие переосмысления ценностей, побывал в Москве у Брюсовых. Он редактировал сборник своих стихотворений, который был собран В. Брюсовым и И. Коневским и издан без участия самого автора, но с его согласия. Уже при выходе книги сложилась уникальная ситуация, когда поэт отказался от своего творчества, от поэзии и от социума, его произведения стали жить самостоятельно, были опубликованы и оценены обществом. Тогда издатели проделали достаточно большую редакторскую работу по отбору произведений, по их правке и т.п. [5, с. 429–476]. Таким образом, в 1900 году была опубликована книга «Собрание стихов» с двумя предисловиями от В. Брюсова и И. Коневского. Но интересно, что спустя несколько десятилетий сам автор произведений

стал редактировать книгу, намечая её новый вариант. Если сравнить тот, что был создан издателями в 1900 году, с тем, который планировал сделать Добролюбов в 1938 году, то можно проследить эволюцию его творческой индивидуальности за прошедшее время, понять, как изменились его мировоззрение и поэтика.

Вариант книги в 1900 году создавался с позиций символизма и демонстрировал особенности этого литературного направления. В 1938 сам автор перечёркивает ряд произведений, считая их не подходящими для сборника, а часть выделяет порядковыми номерами [см. об этом: 1; 3; 5, с. 632–641]. Отметим, что в числе отвергнутых были стихи, посвящённые Сатане и специальным оккультным обрядам:

(3)

Я повторил свой заговор мощный над всеми дверями,  
Вблизи описал круг охранительный от силы наземной.  
И ты задрожал за окном моим, увы! Прозрачный, неверный,  
И руки твои сотворили крест православный.

Скажи лишь одно! Тебя я узнал вчера в той ужасной толпе?  
Неужели что было умирает навеки, хотя б бесконечность виделась в нем?

За здравье твое я пью эти Слёзы Христа.  
Навеки под кожей моей юная гордая рана [6, с. 492].

(4)

«Товарищ! Не верь ни отжившим, ни мертвым!  
Зачем пропадать двум бокалам вина?  
С тобою воздвигнем мы их, и безумье  
Опять оживит нас, звеня позвонками из мертвых костей.

Не наше ль приблизилось, милый, мгновенье?  
В очах твоих вижу яркий цветок.  
Пусть прокляты лишь все неудачи  
Все мертвые и Сатана!» [6, с. 493].

Эти стихотворения включены были в микроцикл «Sotte Suite», два предыдущих поэт практически никак не обозначил: ни зачеркнул, ни выделил под какой-то конкретный номер, хотя сам общий заголовок перечёркнут, но три последних стихотворения (5. «Reveil», 6. «Исход. Нарцисс», 7. «Ещё исход. Зеркало») цикла он всё-таки отмечает под номерами 4, 5, 6. В этих трёх текстах не акцентируются эксплицитно черты символистского диаво-

лизма, но в тоже время сохраняется декадентский индивидуализм, выраженный в нарциссизме [см.: 7]. Исходя из этого, можно констатировать изменения во взглядах поэта, его отказ от прежнего культа, но при этом продолжение развития темы сверхчеловека уже в новом ракурсе, не в ницшеанской позиции “по ту сторону Добра и Зла”. Это можно определить как последствие того переломного момента, когда Александр Добролюбов решил уйти из литературы и общества в религиозного характера странствия и жил некоторое время в монастырях, стал основателем сектантского братства, создал новое “лирическое богословие” с чертами манихейства и францисканства. В дальнейшем, поэт разочаруется во всём этом и снова попытается вернуться в литературу. В то же время с его точки зрения главной деятельностью человека будет ручной труд. Поэт напишет “Манифест людей ручного труда” (есть ещё название “Манифест представителей телесного труда”), где, по сути, поэт восстанавливает в правах плоть человека как данный человеку инструмент для самосовершенствования.

Вследствие этого он вычёркивает стихотворения, в которых речь идёт об ущемлении тела, а также об ограничении тела в чувственных выражениях, те стихотворения, где развивается характерный для раннего символизма мотив бесстрастия. Добролюбов отвергает произведения с такими строками:

Мы свершили весь пусть бесстрастия смело,  
Не дрогнуло даже сожаленье в груди,  
Глубоко дышало юное гордое тело...  
“Из “Бесстрастий” (жеманные этюды) [6, с. 496].  
Ах! Угасло навеки великое тело!  
Странной жизнью мы снова живём;  
Мы ничтожные дети пустоты, недостатка, предела...

“Из “Бесстрастий” (жеманные этюды) [6, с. 498].  
Очи закрыты для мира.  
Можешь тревожить руками меня,  
Ты не живёшь, тебя нет для меня,  
Бедное сердце закрыто для мира.  
“Лидочке” [6, с. 499].

Символистская двойственность мира трансформируется в натурософский пантеизм, где главное место займёт Сила, за которой стоит образ Природы. Образ Природы также трансформирован по отношению к тому, что был в творчестве символистского периода Александра Добролюбова. Так, в текстах, которые автор присылал В. Д. Бонч-Бруевичу и В. В. Вересаеву в



1938–1939 годах, есть строки о саде, в которых предстаёт обновлённая философская позиция поэта: «... Среди этой пустыни создаётся громадная работа. Некоторые деревья покрыты разнообразной резьбой цветов. Это, несомненно, потребовало гигантской работы; гигантская работа нужна была и для того, чтобы достигнуть белизны, которая есть соединение всех цветов и цвет которой так резок среди природы.

Мы присутствуем при работе лаборатории. Сама лаборатория, ее работники, даже цели их (отдалённые и ближайшие), – всё для нас скрыто. <...> я принимаю красоту волн движения, идущую от этих невидимых работников. Даже более – мысль моя преклоняется пред гармонией их красок, дыханья, движения [цит. по: 4, с. 217–251].

Таким образом, художественный мир, который эксплицирует поэт, функционирует в единстве всего, и лирический герой ощущает и признаёт свое единство с окружающим миром, а также власть неких сил, которые трудятся над созданием Вселенной и сохраняют в тайне цель всего создаваемого. Так и в стихотворении «Пошлость и рабство», которое поэт обозначил цифрой 9 в числе отобранных для новой редакции стихов в первой строчке, автор меняет имя собственное, обозначающее бога, на имя нарицательное, обозначающее нечто безликое, неопределённое: первоначальный вариант: «Силы равны перед Брамой создавшим» [6, с. 495]; вариант 1938 г.: «Силы равны перед силой создавшей!» [6, с. 639].

Таким образом, в мировоззрении А. М. Добролюбова в 1938 году мир не разделяется на Добро и Зло, не отвергается, но в мире приравнивается всё всему, и всё становится важным на пути некой эволюции сущего, телеологическое значение которой известно в полной мере только «силе создавшей». Но в то же время поэт продолжает отстаивать своё самоопределение избранного, личности, наделённой особым, высшим знанием: «Но я, достигший некоторых высших вершин мысли сознательных существ из ступеней личностей...» [цит. по: 4, с. 251].

Важно отметить, что и первые три произведения в книге 1900 года, которые поэт сохраняет и выделяет под порядковыми номерами 1, 2, 3, посвящены поэзии, поэту как избранному, проблемам самоидентификации и восприятия мира в его множественности и многогранности. Интересно, что при этом воля поэта спустя столько лет совпала с редакцией В. Брюсова и И. Коневского.

Первый текст – это стихотворение в прозе, заканчивающееся так: «Но вспомни хотя на мгновение, что во мне лежали и только случайно не вспыхнули зародыши всех мыслей и движений твоих, что я так подробно предви-

дел тебя и воссоздал заранее живого тебя и твою удесятеренную жизнь» [3, с. 137]. Лирический герой предстаёт провидцем, осознающим при этом себя некоей частью, необходимой для будущего, без которой не будет последующего. По сути, личность признаётся существующей во времени и при этом вне времени, т. е. во многократном повторении в других. Так и ставшее одним из знаменитых стихотворение «Встал ли я ночью?» актуализирует эту сверхличную особенность индивидуальности быть явленной в единстве множества:

Воды струятся? Кипит ли вино?  
Все ли различно? Все ли одно?  
Я ль в поле темном? Я ль поле темно?  
Отрок ли я? или умер давно?  
– Все пожелал? Или все суждено? [6, с. 491].

Это стихотворение получает в новой редакции номер 3, до него идёт верлибр, в котором поэзия определяется стихией, подобной морю или грозе, при этом «её нельзя угадать / Слепцу, больному, возвращённому к жизни врачами» [6, с. 491]. Таким образом, утверждается и особенная природа искусства слова, и в то же время необходимость особого мировидения, внутреннего состояния для восприятия.

Последнее из отобранных поэтом стихотворений выделяется цифрой 14 с тремя крестиками. На наш взгляд, с определённой степенью условности, три крестика обозначают и то, что последующие 15 стихотворений книги также должны быть включены в новую редакцию. Во-первых, поэт поставил подобные крестики перед самым первым произведением, а также перед предисловиями – и первое он включил под номером 1, а предисловия он редактировал (в частности, И. Коневского, отдельные слова, вычеркнул два последних абзаца и т.п.), что говорит в пользу их дальнейшей публикации в новом варианте книги. Во-вторых, в них содержание представляет уже те моменты, когда в сознании поэта произошли аксиологические изменения и в нем отражается уже новая позиция легендарного странника. Например:

А и знаю я, братцы,  
Что у вас в головах.  
А и у меня братцы,  
Завелась болезнь.  
А и с той поры, братцы,  
Гвоздь в голове.  
А и нету силы, братцы,  
Кречетом летать.

Но недолго мне, братцы,  
С вами говорить,  
Солнце ждёт меня, братцы,  
Человеки вы!  
И живёте вы, братцы,  
Только не живя!  
Солнце ждёт меня, братцы,  
И я знаю кто!  
Распрощаемся братцы,  
Только навсегда [6, с. 505–506].

Как видим, поэт вводит тему своего будущего ухода и своего избранничества, с одной стороны, а обращение «братцы» актуализирует народническое начало в тексте как предвестие того, что поэт уходит в народную стихию, где все – братья и сёстры – родные, чтоб раствориться в ней. Или:

Телом сцепленный  
С силой, бессильем других,  
Вновь утомленный  
Силой условий мирских,  
Вдаль направляюсь  
Только к свободе своей,  
Не утомляясь  
Блеском безгорестных дней.  
Там неустанна  
Сила творившая,  
Здесь опочившая,  
Установившая  
Мир беспрестанный.  
В счастья верю  
Счастьем невольному,  
Пиру всестольному;  
Странствию дольному  
Чую потерю [6, с. 506].

В стихотворении представлен и образ некой силы, манифестирующий формирующееся новое пантеистическое мировоззрение автора. Такое же сепаратистическое направление имеют и стихотворения «Опорою семьи нельзя мне быть», «Прощайте вериги, недолгие спутники грусти».

В итоге можно сказать, что поэт, который, будучи символистом, достаточно много внимания уделял именно форме произведения, его звукописи,

музыкальности, поэтическим приёмам [2, с. 272–287], теперь отдаёт приоритет смысловому плану, опираясь на свой новоприобретённый жизненный опыт. Так, например, он вычёркивает из сборника тексты, в которых представлены прекрасные образцы эфонической структуры, художественно значимые как литературные факты, ставшие основой для дальнейшего движения литературного процесса. Например, такая звукопись, структурирующая верлибр:

Немного осталось мгновений...  
Пока не покорен я снова привычкам и сну,  
Войди же бесшумно в вечерний покой!  
Уехали братья, сестры и мать. Я один.  
Великая грусть по тебе побеждает меня.

О милый! Не смейся сей сухости грусти!  
Все великие чувства имели сопутника – холодность.  
Почему-то я верю, что ты при жизни томился любовью ко мне?  
За здоровье твое я глотаю горькую брагу [6, с. 492].

В стихотворении подобраны созвучные друг другу слова, особенно чётко это видно во второй строфе, первый стих которой предвещает в дальнейшем футуристическую работу над словом в стихотворении «О, засмейтесь смехачи» В. Хлебникова. (Мы подчеркнули буквенно-звуковые соответствия для наглядности. – С. П.)

Таким образом, в результате сравнения книги с редактированным предпологаемым её вариантом предстаёт эволюция творческих и философских взглядов А. Добролюбова, направленная в сторону натурософского пантеизма в мировоззрении и в область приоритета содержания над формой в поэтике.

#### Список литературы

1. Брюсов В. Я. ОР РГБ. Ф. 386 Книги. Ед. хр. 88.
2. Гиппиус Вл. В. Александр Добролюбов // Русская литература XX века 1890–1910 гг.: сб. ст. / под ред. С. А. Венгерова; послесл. А. Н. Николюкина. М., 2000. С. 272–287.
3. Добролюбов А. М. Собрание стихов. М, 1900. 71 с.
4. Кобринский А. А. Разговор через мёртвое пространство (Александр Добролюбов в конце 1930-х – начале 1940-х годов). Произведения А. М. Добролюбова // Вопр. литературы. 2004. № 4. С. 217–251.
5. Кобринский А. А. «Жил на свете рыцарь бедный...» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 429–476.

6. Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. С. В. Сапожкова и А. А. Кобринского. СПб.: Академический проект, 2005. 696 с. (Новая библиотека поэта) (Ранние символисты).

7. Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб., 1999. 512 с.

### References

1. Bryusov V.YA. *OR RGB. F. 386 Knigi. Ed. hr. 88* [OR RSL. F. 386 Books. Units 88].
2. Gippius Vl. V. *Aleksandr Dobrolyubov* [Alexander Dobrolyubov] *Russkaya literatura HKH veka 1890–1910 g. Sb. st. / pod red. S. A. Vengerova; poslesl. A. N. Nikol'yukina* [Russian literature of the twentieth century 1890–1910 Sat. Art. / ed. S. A. Vengerova; after A. N. Nikol'yukina]. Moscow, 2000, pp. 272–287.
3. Dobrolyubov A. M. *Sobranie stihov* [Collection of poems]. Moscow, 1900. 71 p.
4. Kobrinskij A. A. *Razgovor cherez myortvoe prostranstvo (Aleksandr Dobrolyubov v konce 1930-h – nachale 1940-h godov). Proizvedeniya A. M. Dobrolyubova* [Conversation through the dead space (Alexander Dobrolyubov in the late 1930s – early 1940s). The works of A. M. Dobrolyubov] *Voprosy literatury* [Questions of literature]. 2004. № 4, pp. 217–251.
5. Kobrinskij A. A. «*Zhil na svete rycar' bednyj...*» (*Aleksandr Dobrolyubov: slovo i molchanie*) [“The poor knight lived in the world ...” (Alexander Dobrolyubov: word and silence)] *Rannie simvolisty: N. Minskij, A. Dobrolyubov. Stihotvoreniya i poemy* [Early Symbolists: N. Minsky, A. Dobrolyubov. Poems and poems]. St.Petersburg, 2005, pp. 429–476.
6. *Early Symbolists: N. Minsky, A. Dobrolyubov. Poems and poem / introductory articles, comp., Preparation. text and note. S. V. Sapozhkova and A. A. Kobrinsky* [Early Symbolists: N. Minsky, A. Dobrolyubov. Poems and poems [introductory articles, comp., Preparation. text and note. S. V. Sapozhkova and A. A. Kobrinsky]. St.Petersburg: Akademicheskij proekt, 2005. 696 p. (Novaya biblioteka poeta) (Rannie simvolisty).
7. Hanzen-Leve A. A. *Russkij simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannij simvolizm / per. s nem. S. Bromerlo, A. C. Masevicha i A. E. Barzaha* [Russian symbolism. The system of poetic motives. Early Symbolism / Translation from German by S. Bromerolo, A. Ts. Masevich and A. E. Barzakh]. St.Petersburg, 1999. 512 p.

**«Забытое лицо Блока»: Н. А. Павлович о взглядах поэта  
на детскую литературу и его книге «Сказки»**

В статье приводится анализ критического произведения Н. А. Павлович «Блок и детская литература», опубликованного в журнале «Детская литература» в 1940 году. Автор выражает мысль о соответствии творческого пути Н. А. Павлович тенденциям времени: поэтесса-символист и критик взрослой литературы пришла в детскую литературу в период ее формирования, интересный возможностью творчества нового формата, позволявший в условиях идеологического пресса выражать свою точку зрения на происходящие в стране события не прямо, а благодаря контексту произведений.

В статье анализируется, как Н. А. Павлович воспринимает поэтическое («На поле Куликовом», «Сказки»), критическое (статьи «Катилина», «Три вопроса») и духовное («Записные книжки») наследие А. А. Блока в аспекте воспитания подрастающего поколения. Автор приходит к выводу о сочетании идеологической выдержанности и ориентации на самобытные народные идеалы. В статье подчеркивается новаторство обращения к творчеству Блока как необходимой составляющей воспитания советского ребенка.

Ключевые слова: детская литература, советская литература, Н. А. Павлович, А. А. Блок, критика детской литературы, «Сказки» Блока, символизм, модернизм.

*Nadezhda Shinkareva*

**“The Forgotten Face of Block”: N. A. Pavlovich on the Poet's Views on  
Children's Literature and his Book “Tales”**

The article analyzes the critical work of N. A. Pavlovich "Block and children's literature", published in the journal "Children's literature" in 1940 № 11–12. The author expresses the idea of accordance of the creative ways N. A. Pavlovich to the trends of the time: poet-symbolist and critic adult literature came to children's literature in the period of its formation, an interesting opportunity to create a new format that allowed in terms of the ideological press to express their point of view on what is happening in the country not directly, but through the context of the works. The author of the article analyzes how N. A. Pavlovich takes poetic ("On Kulikovo field", "Tales"), critical (the article "Catiline", "Three issues") and spiritual ("the Notebook") the legacy of A. A. Block in aspect of the education of the younger generation and comes to the conclusion that the combination of ideological consistency and focus on distinctive people's ideals. The article emphasizes the innovative appeal to the creativity of the Block as a necessary component of the education of the Soviet child.

Key words: children's literature, Soviet literature, N. A. Pavlovich, A. A. Blok, criticism of children's literature, Blok's "fairy Tales", symbolism, modernism.

Феномен детской литературы давно волнует умы выдающихся людей эпохи: филологов, педагогов, психологов, политиков. «Детская литература перестает быть явлением периферийным, нарастает внимание к ее проблемам и со стороны профессиональной среды, и со стороны родительской общности...» [3, с. 455]. XX век – период расцвета русской детской литературы, которая окончательно отделилась от литературы взрослой, приобретя при этом многоаспектность и многослойность.

В 1920-е годы возникло советское государство, которое воспринимало ребенка как фундамент своего будущего благополучия и поэтому старалось идеологически правильно воспитать его, используя литературу для формирования личности. Влияние государства «сказалось на тематике, проблематике произведений, выборе героев» [8, с. 16]. Детская литература, «освободившись от монархической цензуры ... попала под контроль и управление Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения) и других советских партийных органов» [1, с. 273]. Главными темами были «революция, гражданская война ..., труд» [8, с. 12].

Другой тенденцией этого периода был приход в детскую литературу авторов произведений для взрослых. Писатели и поэты искали возможность реализации своих талантов в условиях жесткой цензуры, потому что подтекст произведений для маленьких читателей позволял в той или иной мере выражать оценку происходящего в стране. «Возникла идеологическая двуплановость произведения: план, предназначенный детям, играет роль завесы для настоящего смысла, скрытого в плане для догадливого читателя» [1, с. 277]. «Русская литература для детей, подростков и юношества 1920–50-х гг. в силу условий формирования оказывается двухадресной. Непосредственным адресатом оказывается ребенок определённого возраста. На взрослого же читателя (родителя, педагога) направлен идеологический подтекст произведений и отдельные педагогические наставления [8, с. 12].

Среди таких «переквалифицировавшихся» поэтов и критиков была Надежда Александровна Павлович. В ранней молодости она познакомилась с выдающимися московскими символистами – В. Я Брюсовым, А. Белым, Вяч. Ивановым. Некоторое время Павлович работала секретарём Надежды Константиновны Крупской и впоследствии сохранила дружеские отношения с женой Ленина. По поручению правления Союза поэтов в 1920 году Надежда Александровна отправилась в Петербург, чтобы подготовить открытие местного отделения этой организации. На некоторое время молодая поэтесса

сблизилась с А. А. Блоком, который оставил о ней записи в дневнике. Выдающийся символист рассказывал Павлович о своей жизни, помогал в публикации стихотворений. После смерти Блока Надежда Александровна пережила духовный кризис и нашла утешение в Оптиной пустыни, став духовной дочерью и послушницей старца Нектария. В 1925–1932 гг. поэтесса опубликовала серию книг для детей, в 1930–60-е гг. выступала как литературный критик, а также занималась переводами стихотворений поэтов советских республик.

Взгляды Н. А. Павлович на воспитание выражают её мировоззрение – православного человека, вдохновлённого идеей гармоничного развития личности. Конечно, время наложило отпечаток на отношение поэтессы к литературе и к жизни, некоторые высказывания можно воспринимать как дань господствующей идеологии конца 30-х годов. В наши дни не все идеи советского воспитания можно безоговорочно принимать, но изучать положительный опыт необходимо.

В журнале «Детская литература» в № 11–12 в 1940 году вышла статья Н. А. Павлович «Блок и детская литература». Публикация была новаторской, ибо, как отмечала Надежда Александровна, «тема «Блок и дети» еще не поднята нашей критикой; лицо Блока – детского писателя – забыто» [9, с. 74]. «"Блок и детская литература" Н. А. Павлович представляет собой попытку вывести из тени забвения "лицо Блока – детского писателя" и проанализировать две детские книги поэта, изданные в 1913 году, – "Круглый год" и "Сказки. Стихи для детей"» [5, с. 78]. «Статья не свободна от идеологических натяжек, и в круг рассмотрения вошли далеко не все стихотворения (автор статьи отдает предпочтение наиболее "реалистическим"). Отмечается, что некоторые стихотворения детских сборников расходятся с каноническими текстами, напечатанными во "взрослых" изданиях. Н. А. Павлович объясняет это необходимостью упростить тексты, слишком сложные для читателей ("Круглый год" был адресован детям младшего возраста, а "Сказки" – среднего)» [5, с. 78].

Неразработанность вопроса позволяет критику коротко упомянуть о разных аспектах творчества Блока, в той или иной мере имеющих отношение к детской литературе: публицистике, поэзии, сборниках для детей, критике, а также о дневниковых записях, кроме того, Павлович дает рекомендации по использованию лирического наследия Блока в школьной программе. В этой статье мы остановимся на анализе Н. А. Павлович публицистических произведений А. А. Блока, упомянутых в начале статьи 1940 года, и сборника известного поэта «Сказки. Стихи для детей».



Размышления Блока о воспитании даются в контексте эпохи конца 1930-х – начала 1940-х годов. В номере 1–2 журнала «Детская литература» за 1940 год опубликован доклад заведующей отделом пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ О. П. Мишаковой на X пленуме ЦК ВЛКСМ 21 декабря 1939 года «О плане издания детской литературы в 1940 году» [4, с. 4]. В нем отмечается необходимость противопоставления страшного мира дореволюционного прошлого и социалистических идеалов: «Для воспитания истинного советского патриотизма детям необходимо показать и "свинцовую мерзость" прошлого» [4, с. 5]. Павлович отмечает в дореволюционном творчестве Блока отторжение уродливой действительности: «Кругом был “страшный мир”, как называл Блок растленный буржуазный мир. От него нужно было спасти детей; искусство должно было противостоять буржуазному воспитанию, в результате которого большинство “тупеет и звереет, меньшинство хиреет, опустошается, сходит с ума” (статья «Катилина»)). Призывая осваивать «литературное наследство», О. П. Мишакова отмечает: «Наши дети не видели ни помещика, ни капиталиста. Они плохо представляют себе тот гнет, который давил их отцов в царской России. Здесь им должно помочь наше классическое наследство. Классики, говорил Горький, умели “изображать, обличать грязный, циничный и отвратительный порядок жизни, основанный на беспощадном угнетении людей хищниками и паразитами”» [4, с. 6]. Надежда Александровна, сгущая краски в изображении картин прежнего мира и подчеркивая необходимость разрушения его, цитирует Блока: «Даже тот, кто видел и понимал это (растление буржуазного воспитания. – *Н. Ш.*), “не умел предупредить страшной болезни, которая есть лучший показатель дряхлости цивилизации: болезни вырождения”» [9, с. 74].

Отношение Блока к проблеме назначения искусства также дается с ориентацией на запросы эпохи. Блок в статье «Три вопроса» подчеркивает, что настоящий творец должен чувствовать жизнь народа, следовать его ритму даже в опасностях, только тогда творчество будет отображать жизнь: «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нем испытывается его подлинность, так же, как опытность капитана испытывается в самых опасных проливах» [2]. Павлович находит в словах Блока разрешение актуальной проблемы соотношения в искусстве выразительного и назидательного, особенно волновавшей представителей “новой” детской литературы 30-х годов: «Еще в 1908 году Блок пишет в статье "Три вопроса": “Поставлен он (вопрос

о пользе искусства) не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о должном и не должном в искусстве... Новейшие исследователи говорят нам, что польза и красота совпадали в народном творчестве”» [9, с. 74]. Надежда Александровна приходит к выводу о взгляде поэта на роль искусства в обществе: «Отсюда и развивались думы Блока о воспитательном значении искусства» [9, с. 75].

Поэт, по мнению Павлович, ставит перед искусством цель – «борьбу с вырождением». Подтверждение этой мысли Надежда Александровна находит в «Записных книжках Блока», акцентируя внимание на борьбе с растлением: «Надо спасти мир, надо спасти детей от растления, ибо, “если мы выправимся после потопа, нам предстоит перенестись на крыльях в эпоху в е л и к о г о в о з р о ж д е н и я, происходящего под знаком мужественности и воли” («Записные книжки Ал. Блока»)» [9, с. 74].

В том же докладе О. П. Мишаковой на X пленуме ЦК ВЛКСМ 21 декабря 1939 г. звучит призыв отражать в детской литературе «героическую борьбу народа за свою национальную независимость, за свое освобождение от эксплуататоров» [4, с. 6]. Павлович делает вывод о необходимости, по мнению Блока, воспитания в детях мужественности и воли: «Значит, в детях мы должны воспитывать мужественность и волю, готовить их к борьбе» [9, с. 74]. В подтверждение своих слов Надежда Александровна прибегает к цитированию: «В своих "Записных книжках" Блок писал: “Нельзя забывать о том, что век наш "железный" и что всякая сантиментальность по отношению к детям в наше время есть великий грех, потому что может развить в них бездеятельность, апатичность, неприспособленность к жизни, следовательно, сделать из них несчастных, безвольных людей”. В свете этих высказываний по-новому раскрываются перед нами детские книжки Блока» [9, с. 74].

Таким образом, Н. А. Павлович показывает актуальность классического наследия Блока для воспитания детей в сложившейся на рубеже 1930–40 гг. идеологической обстановке.

Национальная самобытность с древних времен выражалась, прежде всего, в фольклоре. Мода на народное искусство возникла еще в начале XX века под влиянием модернистов: «Писатели, художники, музыканты и театральные деятели воспринимают историю России через призму мифов и сказок» [1, с. 238]. «Искания модернистов значили очень многое для расцвета детской литературы в 20–30-х годах XX века» [1, с. 239] Павлович отмечает, что обращение к народной истории и культуре учит детей борьбе: «Научить, как бороться, может только народ, с его мудростью, героизмом, проявленным в

истории, с его неподкупной совестью, противостоящей всякому насилию и неправде» [9, с. 74].

О. П. Мишакова в докладе подчеркивает: «Мало создано исторических книг. Дети пока располагают весьма скудным фондом исторической литературы и весьма ограниченным по тематике» [4, с. 6]. Павлович указывает на интерес Блока к истории: «Сам Блок обращается к родине и ее истории. Он пишет “На поле Куликовом” и стихи о России» [9, с. 74]. «Чтобы разгадать намерения Блока» [10, с. 75], Павлович цитирует «предложенный им “Общий план исторических картин”»: «Эти картины должны подействовать на воображение и волю зрителя, незаметно сделать близкими и родными для него его предков...» [9, с. 75]. Отметив произведение Блока, посвященное защите Родины и победе над татарскими завоевателями, Надежда Александровна переходит к анализу произведений поэта для детей.

Блок подготовил к изданию всего две детские книги – «Сказки» (для среднего возраста) и «Круглый год» (для младшего), которые вышли в конце 1912 года в типографии И. Сытина, поэтому часто их датируют 1913 годом. Стихи, собранные в них, можно разделить на детские, написанные специально для детей, «взрослые», некоторым образом переработанные для этой публикации, а также «взрослые», напечатанные без каких-либо изменений и дополнений [10, с. 74].

О вопросе воспитания Блок задумался «в связи с завязавшимся спором о жестокости в народной сказке» [1, с. 243]. Поэт «выступил в защиту подлинной народности, против фальсификаторов, которые отфильтровывали из народной сказки все, что лишает ее спокойной благостности. По мнению поэта, они наносили большой вред и сказке, и детям. Блок подчеркивал глубинные корни жестокости в сказках, порожденных не индивидуалистическим, а всенародным творчеством» [1, с. 243]. Блок считал, что необходимо открывать детям глаза на народную действительность, готовить их к жизни вместе с народом, потому что им «предстоит войти во все более тесное общение с народом, столкнуться с так называемым невежеством, темнотой, цинизмом, жестокостью и т.п.» [1, с. 242].

«“Сказки” – это попытка поэта философски подойти к читателю-ребенку, поднять важные темы, поставить его перед глубокими проблемами человеческой жизни» [10, с. 74]. Первое стихотворение сборника «Гамаюн, птица вещая» (1897 год) из цикла «Ante lucem» первого тома трехтомного «Собрания стихотворений» навеяно сюжетом картины В. М. Васнецова. В стихотворении сочетаются фантастические легендарные образы и «идея исторического развития России», представленного «как постоянное преодоле-

ние некоей дисгармонии (пророчества по преимуществу страшные), позиция поэта – бесстрашное следование “вещей правде”, которую оглашает фантастическая птица» [6, с. 4]. Помимо сказочного начала в стихотворении «присутствуют мотивы смерти (в виде упоминания «казней ... кровавых») и героического противостояния пугающей стихии» [6, с. 4]. «Вещая правда» озвучена устами девы-птицы, «обуреваемой любовью и ужасом одновременно» [6, с. 4]. «Цветовая образность стихотворения подчеркивает “кровоавость” событий, содержащихся в пророчестве: закатный “пурпур” “бесконечных вод” перекликается с дважды упомянутой “кровью”. Таким образом, первое из стихотворений книги задает как основную тему мужественного противостояния историческим бедам, уже постигшим Россию и ожидающим ее в будущем (что полностью соответствует представлениям Блока о ходе истории)» [6, с. 4]. «Вероятно, поэт считал, что стихи трагического накала, воскрешающие Древнюю Русь в современной национальной памяти, особенно нужны детям в начале «тревожных и мятежных дней» [1, с. 246].

Павлович акцентирует внимание на олицетворении в образе Гамаюна народной совести: «Перед детским сознанием Блок сразу ставит большой художественный образ – вещую птицу, олицетворяющую народную совесть и созданную самим народом, то есть он сразу приобщает ребёнка к подлинному искусству» [9, с. 75]. В конце 1930-х – начале 1940-х годов, в период репрессий, она ободряет читателей: «Блок... говорит ребёнку – история твоей родины знала татарское иго, силу злодеев, казни, гибель правых, но не бойся, потому что народ вещим сердцем знает правду и об этой правде твердят его запекшиеся кровью уста» [9, с. 75]. Намерения Блока при составлении цикла «Сказки» Павлович угадывает в его «Общем плане исторических картин»: «...Надо показать человека в целом, не только с его взлётами, но и с падениями его, чтобы картины человеческой жизни явились с возможной объективностью» [9, с. 75].

Далее Н. А. Павлович коротко касается содержания образа второго стихотворения сборника: «За этим стихотворением в книге идёт предание “Чёрная дева”, где развивается любимая Блоком тема девы-спасительницы» [9, с. 75]. В стихотворении переплетаются христианские, языческие, мистериальные соловьевские мотивы, прослеживается реминисценция истории знаменитой Чёрной Девы Монсерратской, образа Богоматери, найденного детьми в пещере испанской Каталонии. Во времена воинствующего атеизма надо было иметь смелость напомнить об этом образе на страницах детского журнала.

Следующее стихотворение книги «Сын и мать» раскрывает тему сражения. «С одной стороны, это священная битва, родственная средневековым крестовым походам», с другой – «солярно-мистическая образность» младосимволистов»; «одновременно для Блока актуально представление поэта как рыцаря, побеждающего хаос и мрак враждебных стихий» [6, с. 5]. Образ матери также многозначный – это и мать героя, и «мать-земля», «на некоторое время мать даже занимает место лирического субъекта («Вот он, *сын мой*, в светлом облаке»), что особенно заметно на фоне общего эпического, по сути, повествования» [6, с. 5]. Мотив смертельной опасности и прямое упоминание смерти присутствует и здесь. Его содержит финальное двустишие: «Сын не забыл родную мать, / Сын воротился умирать».

Павлович отмечает, что стихотворение «Сын и мать» для книги «Сказки» дано «в интересном варианте, отличном от канонического» [9, с. 75]. Надежда Александровна рассказывает об авторской правке стихотворения: «Здесь опущены две строфы, относящиеся к матери: В сердце матери оставленной/ Золотая радость есть и т. д.» [9, с. 75]. Критик объясняет намерения поэта, изменившего текст для детей: «Ибо не в этом (не в рассказе о матери. – *Н. Ш.*) раскрывающийся для ребенка смысл; в каноническом тексте это стихотворение, посвященное матери поэта, говорит именно о трагической радости – страдании матери героя. Здесь же это рассказ о самом герое, даже в смерти побеждающем. Поэтому в варианте для детей прибавлены две торжествующие строки, отсутствующие в каноническом тексте: “Здравствуй, сила, побежденная/ Острием моей стрелы!”» [9, с. 75]. Павлович подчеркивает, то основным мотивом стихотворения является победа над злом: «Пусть “сын воротился умирать” – злая сила им побеждена. Таким образом, стихотворение делается тематически монолитным и более понятным для ребенка» [9, с. 75].

В следующем стихотворении «Сказка о петухе и старушке» доминирующим оказывается стихийное начало: «это стихия огня, пожара, в образе которого содержится намек на революцию» [6, с. 5]. Интересен женский образ в этом стихотворении: «неуклюжая, подавленная страхом старушонка», которая вскоре превращается в съезженный и «незнакомый» «маленький труп» в кучке золы... «С женским образом связано и прямое упоминание смерти в стихотворении. Так героическое противостояние стихии/опасности сменяется подавлением героя стихией, торжеством стихии» [6, с. 6].

Павлович кратко объясняет смысл основного образа стихотворения – пожара, не упоминает о смерти героини, обнадеживающе звучат слова о том, что огонь продолжает гореть, образ пламени получает более широкое толкование: «Петуха упустила старушка,/ Золотого, как день, петуха», – написан-

ная в 1906 году и связанная с воспоминанием о революции 1905 года. Пусть это печальная сказка о конце пожара, – поэт утверждает, что огонь не потух» [9, с. 75].

Критик упоминает о том, что остальные стихи в этой книжке – это также и также «взрослые» стихи Блока, но местами сокращенные или дополненные для детей. Это замечание неуместно, ведь далее в цикле детских стихотворений Блока стихотворение «Колыбельная песня», написанное специально для детей.

В стихотворении «Старушка и чертенята» главная героиня тоже старушка. «Здесь можно наблюдать примирение природной стихии ... и христианской “святости” старушки» [6, с. 6]. В данном случае герои разведены по “параллельным мирам”, каждый из которых обладает своей гармонией: “Ты прости нас, старушка ты Божия, / Не бери нас в Святые Места! / Мы и здесь лобызаем подножия / Своего, полевого Христа”. «В контексте книги “Сказки. Стихи для детей”, видимо, значимо примирение со стихией, которого не было в предыдущих стихотворениях, происходит поэтическая «реабилитация» героини-старушки» [6, с. 6]. Павлович, объясняя правку этого стихотворения Блоком, упоминает о Христе, образ которого в символическом толковании Блока не ясен детям: в «Старушке и чертенятах» отпали две последние строфы с ненужной и непонятной детям мистикой Христа. Далее критик упоминает о мотивах поэта при редактировании текста: «В каноническом тексте была романтическая ирония, непонятная детям. Они приняли бы это все всерьез, поэтому Блок откинул конец стихотворения» [9, с. 75].

Павлович не упоминает о следующих стихотворениях книги «У моря» и «В голубой далекой спальне» и останавливается на стихотворении «Сусальный ангел». Современные исследователи видят в стихотворении продолжение темы взаимодействия стихии и человека. Стихотворение «Сусальный ангел» изображает уже не смерть, а только ее подобие – распад фигурки сусального ангела под действием тепла. Присутствие в стихотворении образов огня и старушки дает любопытную контекстуальную параллель к стихотворению «Сказка о петухе и старушке», но здесь няня уже не конфликтует с огненной стихией, и результатом ее неуклюжести становится только «гибель» сусального ангела», чья «нечеловеческая, искусственная природа подчеркнута» [6, с. 8].

Павлович отмечает, что «Сусальный ангел» печатается по первоначальному варианту 1909–1910 годов без последних строф, написанных позже: «Ломайтесь, тайте и умрите, / Созданья хрупкие мечты, / Под ярким пламе-

нем событий, / Под гул житейской суеты... и т. д.» [9, с. 5]. Павлович подчеркивает реалистичность образа ангела, что тоже вызывает множественные ассоциации, несмотря на упоминание природы ангела – это елочная игрушка: «Блок дает здесь детям реалистический, а не символический образ сусального елочного ангела, тающего от огня» [9, с. 75].

Стихотворение «Три светлых царя» Павлович также не упоминает. Следующее стихотворение книги «Колыбельная песня» развивает тему сна, «это сказка о брате-солнце и сестре-луне, сменяющих друг друга на небе; если солнце будит детей, то луна укладывает их спать и поет им колыбельную песню» [6, с. 8]. Эта колыбельная имеет фольклорный источник – народные песни. Окружающий мир здесь «предстает как гармоничный, дружественный ребенку... Тревожные “сказки” начала книги сменяются “тихой сказкой”, которая не волнует, но усыпляет, воспроизводя природный цикл смены дня и ночи» [6, с. 9].

Павлович отмечает, что стихотворение это специально написано для детей, в отличие от других произведений, собранных в книге, и имеет связь с классической авторской колыбельной. «На всю эту книжку падает лишь одно детское стихотворение – “Колыбельная песня”, ритмически и тематически связанное с известной “Колыбельной песней” Майкова» [9, с. 76].

Последнее стихотворение книги, «Сны», «в новом контексте воспроизводит почти все заявленные в книге мотивы»: всадника, сна-смерти битвы за освобождение царевны, образ которой «продолжает ряд достаточно разнообразных женских образов книги, наверное, в наибольшей мере приближаясь к важным для Блока символам Прекрасной Дамы и, в то же время, Родины», няни. «Представители разных поколений (няня и ребенок) становятся союзниками, соучастниками в путешествии в мир сказки».... Сказочная борьба получает счастливое завершение, а заявленные в начале книги смертельные опасности преодолены, и образы смерти сменяются образами мирного сна [6, с. 9]. Павлович отмечает только работу Блока над колыбельным мотивом: «В стихотворении «Сны» добавлена строфа, отсутствующая в каноническом тексте: «Тихо, сладостно, знакомо / Все, что я люблю, / Сладко мне внимать сквозь дрему... / Дремлешь?.. Внемлю... Сплю...», – этой строфой усилен элемент колыбельной» [9, с. 75].

Павлович подчеркивает, что в период появления книги для детей, в 1912–1913 годах, детская литература «была в тупике». Надо было что-то противопоставить продукции Чарской и бесчисленных безвестных поэтесс «Задуманного слова» или «Путеводного огонька». О ситуации снижения уровня художественной литературы в это время пишут современные исследователи.

«Произведения «К. Лукашевич, Л. Чарской, В. Желиховской... во многом опускали детскую литературу до уровня массовой» [7, с. 7].

Павлович, заканчивая анализ книги «Сказки» Блока, отмечает его философский подход к детям, откровенную беседу с ними в стихах, серьезное отношение к маленьким читателям: «“Сказки” говорят о том, что Блок считал свои “взрослые” стихи доступными для детей. Он ничего не снижал в них, не менял существенно, он только иногда не договаривал или наоборот, уточнял, чтобы помочь детскому восприятию» [9, с. 76].

В том же номере журнала «Детская литература» вышла в свет статья Р. Корсакова «Стихи А. Блока для детей», в которой автор объяснял изменения первоначальных текстов Блока редакторскими и издательскими правками, о которых свидетельствует переписка Блока с издателями И. Д. Сытиным и В. А. Тернавцевым. В статье также «приводится и первоначальный список стихотворений, предназначенных Блоком для детских книг, который был шире, чем окончательный вариант, и оказался сокращенным не по инициативе писателя» [5, с. 78].

Современные исследователи отмечают важность темы детской литературы, которую А. Блок связывал будущим. Несмотря на жанровую разнородность входящих в книгу стихотворений, в «Сказках...» Блока получили последовательное развитие значимые для него идеи. В первую очередь это идея смерти, которую несет в себе «страшный» мир и его стихии. В книге идея смерти разрешается позитивно: место смерти занимает сон, а маленькие герои демонстрируют смелость перед лицом мировых стихий и связанных с ними опасностей. Как объединяющее начало выступает соответствующая заглавию тесная связь большинства стихотворений со сказочной культурой: как фольклорной, так и литературной. «Необычное для Блока позитивное разрешение в контексте одной книги практически всех заявленных в ней мотивов подтверждает значимость этой книги в контексте творчества А. Блока (как непосредственное обращение к детям – «людям будущего»), способной дополнить и расширить представления о его художественном мире» [6, с. 12].

В статье Н. А. Павлович отражена тенденция времени – необходимость формирования советской литературы для детей. Создатели новой литературы попытались соединить практически несоединимое – утопию и романтизм эпохи со строгой дидактикой. «С одной стороны, перед новой литературой вставали перспективные задачи – формирование человека будущего, завтрашнего строителя и преобразователя мира, культурного героя. С другой стороны, была конкретная практическая цель – воспитание нового человека в



достаточно жёстких идеологических рамках, под мощным партийно-государственным прессом» [8, с. 14]. Идея воспитания человека будущего, несомненно, увлекает Н. А. Павлович. Обращение к мотивам народной правды, борьбе за духовные ценности, христианские образы – все эти проблемы были предметом дискуссий в Серебряном веке русской поэзии, и на новом этапе развития общества автор статьи возвращается к их актуальности. С другой стороны, в статье сильна идеологическая составляющая, представленная реминисценциями программного выступления секретаря ЦК ВЛКСМ на X пленуме организации. Заметен и подтекст произведения Н. А. Павлович: во время репрессий она вспоминает тяготы преодоления народом татарского ига и классового устройства общества до революции 1917 года. Новаторством было обращение к наследию А. А. Блока как источнику идей для воспитания советских детей. В контексте эпохи это было достаточно смело – упоминание о христианских мотивах в творчестве поэта и о мужестве защитников Отечества в борьбе с противниками народной правды (произведения Блока «На поле Куликовом» и «Сказки»), но в целом статья поэтессы выдержана в правильном идеологическом направлении. Для современных читателей работа Н. А. Павлович интересна в контексте истории детской литературы и творчества самой поэтессы, автора книг для детей, лично знакомой с А. А. Блоком, много времени посвятившей изучению творческого наследия поэта и критическому анализу детской литературы.

#### Список литературы

1. Арзамасцева И. Н. Детская литература: учебник для студентов учреждений высшего проф. образования / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. 9-е изд., стер. М.: Академия, 2013. 576 с.
2. Блок А. А. Три вопроса // Золотое руно. 1908. № 2. Электронный ресурс. URL: [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_tri\\_voprosa.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_tri_voprosa.html) (дата обращения: 01.03.2020).
3. Бобина Т. О. Критика и экспертирование детско-подростковой литературы как инструмент поддержки и развития чтения // Чтение XXI век: коллект. моногр. / науч. ред.-сост. В. Я. Аскарова. М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2015. 472 с.
4. Вопросы детской литературы на X пленуме ЦК ВЛКСМ // Детская литература. 1940. № 1–2. С. 4–7.
5. Жибуль В. Ю. Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. Минск: И. Логвинов, 2004. 130 с.
6. Жибуль В. Ю. Мотивно-образная структура книги А. Блока «Сказки. Стихи для детей». Электронный ресурс. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/109993> (дата обращения: 01.03.2020).
7. Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.): учеб. пособие. М.: Макс Прогресс, 2012. 360 с.

8. Октябрьская О. С. Формирование и развитие жанровой системы в русской детской прозе 1920–50-х годов: моногр. М.: Макс Пресс, 2016. 248 с.
9. Павлович Н. А. Блок и детская литература // *Детская литература*. 1940. № 11–12. С. 74–78.
10. Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука. 1998. 512 с.

### References

1. Arzamasceva I. N. *Detskaya literatura: uchebnik dlya studentov uchrezhdenij vysshego prof. obrazovaniya* / I. N. Arzamasceva, S. A. Nikolaeva [Children's literature: textbook for students of higher education institutions / I. N. Arzamasceva, S. A. Nikolaeva. 9th edition, stereotyp]. 9-e izd., ster. Moscow: Akademiya Publ., 2013. 576 p.
2. Blok A. A. *Tri voprosa* [Three questions] *Zolotoe runo* [Zolotoe runo]. 1908. № 2. Elektronnyj resurs. URL: [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_tri\\_voprosa.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_tri_voprosa.html)
3. Bobina T. O. *Kritika i ekspertirovanie detsko-podrostkovej literatury kak instrument podderzhki i razvitiya chteniya* [Criticism and examination of children's and adolescent literature as a tool to support and develop reading] *CHtenie XXI vek: kollektivnaya monografiya. Nauch.red.-sost. V. YA. Askarova* [Reading XXI century: a collective monograph. Scientific editor and compiler V. J. Askarov]. Moscow: Mezhhregional'nyj centr bibliotechnogo sotrudnichestva Publ., 2015. 472 p.
4. *Voprosy detskoj literatury na X plenumе CK VLKSM* [Questions of children's literature at the X Plenum of the Komsomol] *Detskaya literatura* [Children's literature]. 1940. № 1–2, pp. 4–7.
5. ZHibul' V. YU. *Detskaya poeziya Serebryanogo veka. Modernizm* [Children's poetry of the Silver age. Modernism]. Minsk: I. Logvinov, 2004. 130 p.
6. ZHibul' V. YU. *Motivno-obraznaya struktura knigi A. Bloka «Skazki. Stihi dlya detej»* [Motive-shaped structure of the book by A. Block "Tale. Poems for children"]. Elektronnyj resurs. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/109993>
7. Oktyabr'skaya O. S. *Puti razvitiya russkoj detskoj literatury HKH veka (1920–2000-e gg.): uchebnoe posobie* [Ways of development of Russian children's literature of the twentieth century (1920-2000-ies): textbook]. Moscow: Maks Progress Publ., 2012. 360 p.
8. Oktyabr'skaya O. S. *Formirovanie i razvitie zhanrovoj sistemy v russkoj detskoj proze 1920–50-h godov: Monografiya* [Formation and development of genre system in Russian children's prose 1920-50-ies: Monograph]. Moscow: MAKs Press Publ., 2016. 248 p.
9. Pavlovich N. A. *Blok i detskaya literatura* [Block and children's literature] *Detskaya literatura* [Children's literature]. 1940. №11–12, pp. 74–78.
10. *Russkie detskie pisateli XX veka: Biobibliograficheskij slovar'* [Russian children's writers of the XX century: biobibliographical dictionary]. 2-e izd., ispr. i dop. Moscow: Flinta: Nauka Publ., 1998. 512 p.

**«Русь, принявшая западный навычай, погибнет... »:  
мотив противостояния Руси и Западной Европы в романе  
Д. М. Балашова «Святая Русь»**

Настоящая статья посвящена мотиву противостояния Руси и Западной Европы в романе Дмитрия Михайловича Балашова (1927–2000) «Святая Русь». Данное произведение, написанное в 1991–1997 гг., вошло впоследствии в состав монументального исторического цикла «Государи Московские».

Авторами показывается, что имевшее огромное значение для первых томов балашовского цикла противостояние Руси Золотой Орде – далеко не единственная тема «Государей Московских». В «Святой Руси», действие которой происходит на рубеже XIV и XV вв., на первый план выдвигается уже не проблема борьбы русинов с татаро-монголами, а противоборства Руси и Западной Европы, причем западный фланг Руси представлен там Литвой и Польшей и их выдающимися деятелями, которые также покушаются на рубежи Руси. Представители Запада описаны Балашовым стереотипно и тенденциозно, что лучше всего видно на примере польской королевской четы Ягайлы и Ядвиги.

На страницах «Святой Руси» автор, как раньше это делали славянофилы, акцентирует внимание читателя на конфессиональных различиях между условными «Востоком» и «Западом». Данные различия писатель с присущей его произведениям тенденциозностью всегда толковал в пользу русского православия, которое во всякий раз резко противопоставлял западному католичеству («латинству»). В статье детально анализируется разговор на тему сакрального искусства между Софьей, супругой князя московского Василия и дочерью литовского князя Витовта, и православным иконописцем Феофаном Греком с его русскими учениками. Возникший между персонажами спор о природе и формах сакрального искусства на самом деле является спором не столько эстетическим, сколько религиозным и мировоззренческим. В действительности, это столкновение двух взглядов на мир, двух великих конфессий и двух реальностей – Запада и Востока.

Авторами устанавливается глубинная связь между тем временем, в котором Балашов писал «Святую Русь», – временем наплыва в Россию западной, по преимуществу американской, поп-культуры, и тенденциозным изображением им западной культуры рубежа XIV и XV веков.

Ключевые слова: Д. М. Балашов, «Святая Русь», исторический роман, Запад, Восток, культурное противостояние, сакральное искусство, икона.

**"Russia, Which has Taken the Western Extreme, Will Perish ...":  
the Motive of the Confrontation between Russia and Western Europe  
in the Novel "Holy Russia" by Dmitry Balashov**

This article is devoted to the motive of the confrontation between Russia and Western Europe in the novel "Holy Russia". by Dmitry Mikhailovich Balashov (1927–2000) This work, written in 1991–1997, subsequently became part of the monumental historical cycle "Sovereigns of Moscow". The authors show that the confrontation of Russia by the Golden Horde, which was of great importance for the first volumes of the Balashov cycle, is far from the only topic of the "Sovereigns of Moscow". In "Holy Russia", which takes place at the turn of the 15 and 16th centuries, the forefront is no longer the problem of the struggle of the Ruthenians against the Tatar-Mongols, but of the confrontation between Russia and Western Europe, with the western flank of Russia represented by Lithuania and Poland, and their prominent figures, who also encroach on the borders of Russia. Representatives of the West are indicated by Balashov extremely stereotypically and tendentiously, which is best seen on the example of the Polish royal coupe – Jagaila and Jadwiga.

On the pages of "Holy Russia" the author, as the wordophiles did before, focuses the reader on the confessional differences between the conditional "East" and "West". The writer, with the inherent bias in his works, always interpreted these differences in favor of Russian Orthodoxy, which in every case sharply opposed Western Catholicism ("Latinism").

The article analyzes in detail the conversation on sacred art between Sophia, the wife of the Prince of Moscow Vasily, and the daughter of the Lithuanian Prince Vitovt and the Orthodox icon painter Theophanes the Grek with his Russian students. The dispute that arose between the characters about the nature and forms of sacred art is actually a debate not so much aesthetic as religious and philosophical. In reality, this is simply a clash of two world views, two great denominations and two realities – the West and the East.

The authors establish a deep connection between the time in which Balashov wrote "Holy Russia" – the time of the Western Gulf of Russia, mainly American, pop culture, and a tendentious depiction of Western culture of the turn of the XIV and XV centuries.

Key words: Dmitry Balashov, "Holy Russia", historical novel, West, East, cultural confrontation, sacred art, icon.

В современном литературном процессе в России произведения Дмитрия Михайловича Балашова (1927–2000) занимают поистине особое место главным образом благодаря новаторскому подходу автора к художественному анализу глубокого исторического пласта, связанного с противостоянием Московского княжества татаро-монгольскому нашествию. Необходимо отметить, что эта эпоха действительно оставила глубокий след в истории России, с ней

многие современники связывают наличие проблем в менталитете народов России, поэтому читателям близко стремление автора осмыслить вечные российские морально-философские проблемы, которые рассматриваются не схоластически, а на базе глубокого психологического анализа внутреннего мира исторических и романых персонажей.

Хотя Д. М. Балашов был ученым-филологом, исследователем древнерусской литературы и автором ряда научных работ по тематике русского эпоса, несомненно, главный его труд представляет собой цикл исторических романов «Государи Московские», охватывающий период русской истории с 1263 года (кончина князя Александра Невского) до 1425 года.

Однако противостояние Руси Орде, имевшее огромное значение в первых томах цикла, – далеко не единственная тема «Государей Московских». В трехтомном романе «Святая Русь» (1991–1997) на первый план выдвигается уже не проблема борьбы Руси с Ордой, а противоборства Руси и Западной Европы, причем западный фланг Руси представлен Литвой и Польшей и их выдающимися представителями, которые также покушаются на рубежи Руси. В это же время начался коренной перелом в сторону католицизма этих народов, что внесло между ними и русскими цивилизационный разлом [10].

В «Святой Руси» для Д. М. Балашова характерна все та же масштабность, типичное для него стремление объять необъятное, что и в более ранних томах цикла. Великий князь Василий Дмитриевич, сын победителя Куликовской битвы Дмитрия Донского, не сильно запоминается. Видимо потому, что он и его отец не были достаточно жесткими и решительными правителями. Однако чтобы придать ему хоть что-то уникальное, автор решил показать князя «подкаблучником». Отсюда проистекает и неизбежная демонизация Софьи Витовтовны («злой литвинки»), Владислава-Ягайлы, даже в некоторой степени супруги последнего, святой королевы Ядвиги, а также и самого Витовта и прочих представителей Великого княжества Литовского и Польши. В романе фигурируют «враги Руси», по совместительству и враги Православия: Витовт и Тимур, Ольгерд и Ягайло, Римская курия и своенравные новгородцы. Приведем краткий пример: «новгородцы, взявшие себе кормленным князем литвина, Патрикия Наримонтовича, отдались под власть Литвы, а значит, теперь, когда Ягайло крестит литвинов в латынскую веру, – под власть католического Запада!» [3, с. 343].

Все дело в том, что, как описывает Д. М. Балашов, в конце XIV – начале XV веков общественно-политическая ситуация в Восточной Европе резко изменилась. Ольгерд был последним Великим литовским князем, который пытался завоевать Московскую Русь, но все его три похода на Москву были

неудачными. Сын Ольгерда Ягайло, русский по матери, прекрасно понимал, что Московская Русь ему не подчинится, но не смирился, чем вызвал глубокую неприязнь писателя. Гораздо более радужные перспективы были у него на западе. А Литва и Польша, по представлению автора, подстрекаемые монашеским орденом францисканцев (представители которого в этом романе выступают в довольно необычной для них роли политических интриганов, своего рода «предшественников» и учителей иезуитов), встают в оппозицию православной Руси и разрабатывают планы по обращению её в католицизм.

Более того, в романе речь идет о том, католические послы вели активную работу в Орде, да и сама Куликовская битва была своего рода противодействием планам Ватиканской курии по латинизации Руси. С этой целью и был заключен брак (при активном содействии польских магнатов, а вернее стоявших за ними «кукловодов в сутанах») Ягайлы и Ядвиги («А Ядвига што? ...Кто надоумил с Ягайлой ее свести? Похоже, святые отцы! Боле некому... Ихняя печаль – православных в латынскую веру перегнуть, об ином не мыслят. Дениса, вишь, держат в Киеве, в няты, греков неволят унию принять... А не выстоит православная церковь, и Руси в одночасье пропасть!» [3, с. 353]. То есть беллетрист специально проецирует на описываемую эпоху модные в 1990-е годы конспирологические теории. Мы наблюдаем тут совпадение имагологического и идеологического дискурсов.

Подробно проанализировать образы иных, чужих (в данном случае литвинов и поляков) в данной статье у нас возможности нет, но подчеркнем, что все они представлены нарочито карикатурно и негативно. Остановимся кратко только на описании венценосной четы Ягайлы и Ядвиги. Польский король, сын тверской княжны, святой Иулиании, и Ольгерда, правнук святого Михаила Тверского, явно не по нраву автору «Святой Руси». Наиболее распространённое определение государя в пору юности его – «щенок»; причем это слово повторяется многократно, тем самым автор формирует негативное отношение читателя к персонажу. В дальнейшем Д. М. Балашов дает и более развернутую характеристику отрицательным сторонам его личности: «По характеру Ягайло был раздражителен и подозрителен безмерно, тиранил своих супруг, обвиняя в вероломстве. Боялся отравы, почему не пил и избегал есть фрукты. Ел только сладкие груши, и то, когда знал, что они собраны не для него» [3, с. 386].

Балашов резко отрицательно характеризует короля Ягайлу как человека в целом и как монарха в частности. В финале второго тома «Святой Руси» читаем, что «Ягайло за всю жизнь так и не научился читать и писать, спал до полудня, часами просиживал за обеденным столом, где подавалось до шести-

десяти перемен... Единственное, что занимало его до страсти, это была охота. Он мог сутками не слезать с седла, мокнуть и мерзнуть, загоняя псарей и доезжачих, которых зато постоянно награждал и одаривал. Он опрометью скакал на коне, не ведая устали, до самой старости и даже сломал ногу во время охоты, едва ли не на семидесятом году жизни. Занимался ли Ягайло делами правления? Скорее всего, нет» [3, с. 506]. В то же время из исторических источников известно, что 48-летний период владычества Ягайлы оставил значительный след в политической, экономической и культурной жизни двух государств – Великого княжества Литовского и Польши.

На самом деле король Владислав-Ягайло был известен и своими военными успехами: во время знаменитой Грюнвальдской битвы (15 июля 1410 года) он был главнокомандующим армии, которая насчитывала около 32 тысяч человек. Победа над крестоносцами в этой битве имела судьбоносное значение для многих народов Европы: прекращение агрессии Тевтонского ордена способствовало экономическому развитию многих европейских стран. Балашов так оценивает роль короля в битве: «Гибелью и Литвы, и Польши могло обернуться поле Грюнвальда, и только потому, что Ягайло паче победы над врагом хотел ослабить своего двоюродного брата! И почему он отказался затем от предложения чехов сдать ему крепость Мариенбург, последний крестоносный оплот, и тем навсегда покончить с Орденом? Мог. И не сделал! Сорвавши победу над вековым врагом! И тем заложил основу всех прочих бед, протянувшихся через столетия. Не в похвалу, но в укор надобно поставить королю Владиславу-Ягайле Грюнвальдскую битву!» [2, с. 297].

Не менее значительный вклад был внесен Ягайлой и в научно-культурную жизнь европейских земель: в 1400 году им был восстановлен и реорганизован по образцу Парижского университета Краковский университет (основанный в 1364 году Казимиром III Великим). С тех пор Краковский университет стал называться Ягеллонским университетом. Про это в романе «целомудренно» умалчивается. Ведь в Московии в ту пору о высшем образовании и не мечтали. Можно предположить, что тут речь идет о некотором упущении в части исторических материалов ввиду незнания автором польского и украинского языков. Но это не совсем так, писатель в своих интервью говорил о работе с источниками [4]. В романе используются мелкие детали, явно почерпнутые из средневековых источников, упоминается имя польского хрониста Яна Длугоша, приводится подробное описание гробницы Государя в Вавельском Соборе (г. Краков) и его внешности. Ясно, что основная фактура автору «Святой Руси» была хорошо известна. Но тенденциозность его восприятия в описании Ягайлы все равно проявилась.

О королеве Ядвиге упоминается кратко. Романист немного жалеет её из-за неудавшейся женской доли. Но в целом её образ осмысливается в ракурсе той же конспирологической мифологемы. Отцы-францисканцы ей «внушали... важность святого дела – крещения языческой Литвы, и что брак с Ягайлой – угодная Богу жертва, вроде ухода в монастырь. После этих разговоров она ощущала себя маленькой-маленькой, распростертой на холодном камне церковного пола, лишенной воли... Она все понимала, все принимала» [3, с. 404]. И в итоге согласилась на брак с Ягайлой. Описывая отношения московской венценосной пары Дмитрия и Евдокии, автор подчеркивает их гармоничность и обильное деторождение. А при описании брачной ночи Ягайлы и Ядвиги он подчеркивает отвращение, которое Государыня испытывала к своему супругу и с явным удовольствием отмечает, что сыновья у короля появились только в четвертом браке от Софьи Гольшанской.

Как мы уже неоднократно отмечали, на страницах «Святой Руси» Д. М. Балашов многократно акцентировал внимание читателя не только на национальных, но и на конфессиональных различиях между условными «Востоком» и «Западом», то есть между Древней Русью и Западной Европой. Данные различия писатель с присущей его произведениям тенденциозностью всегда толковал в пользу русского православия, которое всякий раз резко противопоставлял западному католичеству («латинству»).

Пожалуй, наиболее ярко это было выражено в сцене разговора на тему сакрального искусства, будто бы случайно возникшего между Софьей Витовтовной, женой князя московского Василия и дочерью литовского князя Витовта, и православным иконописцем Феофаном Греком с его русскими учениками. К этому важному для понимания всего авторского замысла «Святой Руси» разговору постараемся присмотреться повнимательнее, поскольку возникший между персонажами романа спор о природе и формах сакрального искусства на самом деле является спором не столько эстетическим, сколько религиозным и мировоззренческим. В действительности это просто столкновение двух взглядов на мир, двух великих конфессий и двух реальностей – Запада и Востока. Восток не случайно представляет здесь известнейший иконописец своего времени, выходец из Византии Феофан, который жизни на Руси предпочел жизнь в приходившем в упадок Царьграде. В споре с Феофаном княгиня Софья, которую Балашов вопреки историческим фактам представляет как яркую сторонницу католичества, с увлечением отстаивает живоподобие современных ей итальянских религиозных изображений (хотя с исторической точки зрения кажется абсолютно неправдоподобным, чтобы дочь литовского князя действительно могла быть с ними знакома). По мне-



нию княгини, религиозное искусство должно отражать телесную, физическую красоту человека:

«← А римские изографы ныне пишут явственно и людей, и коней, и хоромы, и замки, и всю иную красоту земную на иконах своих! – сказала [Софья. – *авт.*] звонким, “серебряным” голосом» [4, с. 154].

В то время, когда Софья Витовтовна горячо и с явным вызовом защищает новую, реалистическую манеру письма (по всей видимости, имея ввиду художников проторенессансной сиенской и пизанской школ, отличавшихся новой в это время тенденцией к чувственному отражению реальности [14]), один из учеников Феофана, Даниил Черный, пытался доказать княгине, что желание передать на картине одну только телесную натуру изображаемого персонажа является принципиально неверным подходом, унижающим вторую, надмирную сущность праведника. По его мнению, главная задача иконописца – указать не столько физическую, сколько духовную природу святого:

«← Умствуют много латиняне! – протянул Даниил Черный, хмурясь и отводя взгляд от разбойных серых глаз великой княгини. – Мы-то пишем святых, тех, в ком Господня благодать пребывает, а они телесного человека тщатся изобразить! Ето их до добра не доведет! Святых уже низвели на землю, пишут, яко рыцарей аль горожан, скоро и Бога низведут! Уже не ведают, человек ли служит Господу али Бог человеку. А коли человек становится соревонователем Господа, вот тебе тут и вся сатанинская прелесть! Да полно, што баять о том! Словами-то мочно и Сатану оправдать!» [4, с. 154].

Потом ученик Феофана (чрезмерно для простого подмастерья богословски подготовленный) добавляет еще, что главная ошибка западных иконописцев – в их стремлении к излишне чувственному и наглядному физическому реализму (которое, отметим, тогда еще не было таким сильным), к подражанию формам человеческого тела, вместо того, чтобы сосредоточиться на главном – на душе:

«Ты, госпожа, то пойми: фряги [фряги – старорусское название выходцев из Южной Европы романского происхождения. – *авт.*] человека ставят в средину мира, а ето прямой путь к безбожию! Ежели мир не станет подчинен Господу, то человек разорит его на потребу свою. До зела! Да и сам погибнет потом! В том и прелесть! Властью погубить, искусом власти! Того и отвергся Христос в пустыне, молвив: «Отыди от меня, сатана!» Икона должна взывать к молчанию, а католики взывают к страстям. У их ты как в толпе, зришь со всеми. Нету, чтобы в духовное взойти, а душевное, земное отринуть, отложить... Нету того в латинах! Права ты, госпожа! Пишут жизнь, как што де-

лают, одежда там какая, прически, доспехи, хоромы ихние – все мочно узнать! А у нас нету того, у нас токмо божественное! И ты, умствование отложив, зри! И боле того пушай скажет тебе сама икона!» [4, с. 155].

Балашовский Даниил считает, что икона изображает не обычный, земной мир, а мир небесный, духовный, обоженный, и потому иконописец, чтобы постигнуть эту реальность, должен предварительно подготовить себя молитвой и постом:

«– Што являет икона, русским словом – образ? Чего образ? Чей? Земного естества? Дак то будет парсуна, то зачем и писать... А в иконе – надмирный смысл! Отрекись от злобы, зависти, вожделения, гордости – тогда постигнешь... Ты перед образом постой в церкви-то да войди в тишину, постой без мыслей тех, суетных, безо всяких мыслей! – повторил Даниил Черный с нажимом. – С открытою душой, тогда и узришь, и почувешь... Так вот надо писать! Почто мастер иконный держит пост, молитву творит, егда приступает к работе, прежде чем взяться за кисть?! Он просит благословения у самого Господа!» [4, с. 155].

Как видим, иконописец подчеркивает, что особенный смысл иконы лежит не в соблюдении мастерами иконописных канонов, а в том, что именно она позволяет верующему на живое общение с Богом. В разговоре с Софьей Витовтовной Даниил вообще неоднократно повторял, что сила икон идет «прямо с сердца» и потому образ сильнее влияет на верующих, чем многие богословские трактаты (здесь просматривается влияние на Балашова «Умозрения в красках» Е. Трубецкого от 1916 г.).

«– Да што каноны те! Не в их суть! Суть тут вот! В сердце, хоть так сказать... Сергия, радонежского игумена, видала, госпожа? Ну вот! Вот те и ответ! И слов не надобно боле! Надобно быть, а не токмо глаголати! Пото и икона надобна. А все прочее – обряд там, канон – ограда души, дабы не потерять себя, не принять прелесть змиеву за благовестование! Надо самому глядеть глазами праведника! Пото икона – прямее путь к Господу, чем богословские умствования...» [4, с. 156].

На помощь своему ученику в разговоре с княгиней приходит наконец и сам мастер Феофан, попробовавший объяснить собеседнице, что не иконописец является автором иконы, а сам Бог, который руководит рукой изографа, пишущего икону, и именно в том заключается ее отличие от картины, будущей результатом мастерства и таланта художника, но вместе с тем, лишенной более глубокой сущности:

«– Видишь, госпожа, икона – это не художество суть, а моление Господу! Пото и художник, изограф, по-нашему, не творец, а токмо предстатель пред

Творцом мира! Отселе и надобно умствовать! Зри: сии персты, сии ладони, сии очеса! Они призывают, требуют от нас: оставь за порогом всякую житейскую суету и попечения плоти! Пока ты сам в суете земной, икона не заговорит с тобою, ибо она свидетельствует о высшей радости, о жизни уже неземной!» [4, с. 156].

Именно этим стремлением – изобразить не надземную, а всего лишь земную действительность – Феофан объясняет и присутствие на западных картинах светотеневой моделировки:

«Еще вопросы, госпожа, почто на наших иконах нету тени? А фряги так пишут, что и на золотом венце, на сиянии (!), отражена тень, падающая от головы святого воина. Вникни: тень на свете, на самом ясном, на Фаворском свете, – уму непостижимо! Наш мир, мир иконы – это мир света, мир без тени!» [4, с. 157].

Феофановы иконы и росписи и вправду характеризуются некоторой нереальностью, утонченностью формы, надмирностью, какового эффекта мастер достигает с помощью очень тонких пропорций и выразительных световых бликов [1, с. 113]. Но исторический Феофан Грек, о котором на самом деле известно не очень много, это отнюдь не тот самый персонаж, что Феофан Балашова, выступающий проводником идеи автора. И Феофан для него тем важнее, что именно он и был учителем самого знаменитого русского изографа, преп. Андрея Рублева. У Балашова иконописец подкрепляет свои высказывания ссылками на преп. Сергия Радонежского, который в романе Балашова изображен в традициях агиографической литературы [6]. Свое небольшое выступление перед Софьей балашовский Феофан – добавим, сам грек по национальности – заканчивает словами о несовместимости западных идей, а в особенности католицизма, с русским менталитетом:

«Присовокуплю к сему: быть может, для себя самих латыни и правы. Люди разны! Вершитель судеб ведал, что творил, и недаром дал каждому языку особый навычай и нор. И католики, что тщатся одолеть православие, токмо погубят нашу страну! Не ведаю, госпожа, что произойдет с Литвою под властью латинян, не ведаю! Но Русь, принявшая западный навычай, погибнет. Православие – это больше, чем обряд, это строй души. Обрушь его – и обрушишь саму основу русской жизни» [4, с. 160].

Как видим, балашовский Феофан – сторонник славянофильской концепции об органической связи православия со складом русской души. Данная концепция впервые была высказанная классиком славянофильства Иваном Киреевским в середине XIX века, пятьюстами годами позже описанных в романе событий [16, с. 114]. Для Балашова, как и для Киреевского, католицизм

является чем-то внешним по отношению к России, глубоко чуждым и опасным, что угрожает самому существованию русской нации. Не иначе обстоит дело с западными порядками и обычаями. Да и вообще активное использование славянофильских концепций, в особенности противопоставление России Западной Европе и отрицательная нравственная оценка этой последней показывают, что писатель второй половины XX века сознательно ссылается на существующую до него философскую и литературную традицию.

Авторское видение и авторская оценка событий прошлого в историческом романе совершенно естественны, но, если хотим понять, откуда у Балашова именно такое, а не иное видение истории, необходимо уточнить вопрос о соотношении прошлого и настоящего в исторической прозе «вообще», которая «оперирует двумя действительностями. Настоящее раскрывается через прошлое, прошлое «прорастает» в настоящем, при этом авторское видение играет первостепенную роль. Оно-то и служит своеобразным камертоном в выработке жанрового содержания, образующего концепцию произведения» [12, с. 15].

Существенным для определения жанра исторического романа является и то, что каждый отдельный писатель изображаемую им действительность «понимает как ставшую историей» [11, с. 7]. Предметом исторического романа всегда является прошлое, понимаемое «как завершившаяся в своем развитии определенная эпоха» [11, с. 7], но прошедшее через призму сознания и личного опыта автора.

Так, И. К. Горский в монографии о творчестве Г. Сенкевича выделяет следующие признаки исторического романа: «Во-первых, объектом изображения в историческом романе может быть только прошлое, давность которого определяется всякий раз конкретно. Во-вторых, это прошлое должно раскрываться в его временной обусловленности, или, другими словами, в его своеобразии. В-третьих, своеобразии изображаемого должно определяться через его отношение к современности не в сфере читательского восприятия (как это бывает, например, при чтении прежних авторов об их времени), а в авторском идейно-творческом аспекте разграничения минувшего от настоящего. И, наконец, разграничение не только в плане понятий, но и в плане различия эмоций современного человека от переживаний его предков» [8, с. 45–46].

В качестве основополагающей жанровой доминанты исторического романа, вслед за Н. М. Щедриной, выделяем «в нем действительное, с опорой на документы, зафиксированное в истории существование лиц и событий, изображаемых в романе, присутствие дистанции во времени с целью извлечь

уроки для современности, историзм как философскую основу жанра» [12, с. 15]. И действительно, по мнению историка историографии Е. Топольского, исторический роман больше говорит об эпохе, в которой был написан, а не о той эпохе, в которой происходит его действие [15, с. 19].

Вполне понятно, что внимание к былому обычно активизируется в переломные и рубежные периоды. Именно таким переломным периодом были 90-е годы XX века, то есть время, когда Д. М. Балашовым писалась «Святая Русь». Из-за этого роман получился более идеологическим, чем художественным [9]. Необходимо помнить, что после перестройки и наступившего в 1992 г. распада СССР в России возник хаос, сопряженный с общественными преобразованиями и переоценкой «советских» ценностей. Это был период беспорядка и анархии, но в то же время относительной свободы слова, сопряженного с наплывом в Россию западной поп-культуры. Также и сложившаяся впоследствии идеологическая мифологема «лихих девяностых», кроме памяти о многих имевших тогда место вооруженных конфликтах, о становлении организованной преступности и терроризма, а также о бандитской приватизации государственных ресурсов, включает в себя и понятие «вестернизации» культуры и тесно с ней связанной сексуальной революции и морального релятивизма [7].

Именно эта спонтанная российская вестернизация 90-х годов могла вызвать негативную реакцию воспитанного в строгой и суровой советской реальности Балашова. Появление в средствах массовой информации поп-музыки, порнографии, нецензурной лексики, разнузданности и другого нравственного зла в его сознании ассоциировалось с влиянием западной культуры, от которой он хотел предостеречь сограждан в своем романе.

Именно такая позиция автора четко просматривается на страницах «Святой Руси» [13]. Другое дело, что сравнение европейской культуры XV века (преимущественно католической с едва просматривавшимися тогда первыми ласточками ренессанса) и западной культуры XX столетия, которая по большому счету формировалась за счет светской и либеральной американской поп-культуры, очевидно некорректно. Важно, что цель, которую преследовал Д. М. Балашов в «Святой Руси», была совершенно ясна: он хотел предостеречь своих российских читателей от принятия западной культуры и западного образа жизни, которые сам он считал абсолютно неправильными, глубоко безнравственными и, в конечном итоге, губительными для душевного склада русского народа. В итоге исторический роман стал утрачивать свои свойства и претворился в роман идеологический.

## Список литературы

1. Алпатов М. В. Феофан Грек. М.: Изобразительное искусство, 1990. 207 с.
2. Балашов Д. М. Святая Русь: трилогия. Кн. 1: Степной пролог. М.: АСТ, 2000. 442 с.
3. Балашов Д. М. Святая Русь: трилогия. Кн. 2: Сергей Радонежский. Исторический роман. М.: АСТ, 2001. 490 с.
4. Балашов Д. М. Святая Русь: трилогия. Кн. 3: Вечер столетия. М.: Армада, 1997. 586 с.
5. Балашов Д. М. О своем творчестве / Балашов Д. М. Похвала Сергию: Исторический роман о Сергии Радонежском. М., 1997. 57 с.
6. Бычков Д. М. Система стилизованных признаков агиографической традиции в романе Д. М. Балашова «Похвала Сергию» // Гуманитарные исследования. 2011. № 3 (39). С. 124–133.
7. Генералова Е. В. «Лихие девяностые» и «тучные нулевые»: образ времени в современном русском языке // Духовность и ментальность: экология языка и культуры на рубеже XX–XXI веков: сб. статей по материалам Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. пед. и науч. деятельности проф. Галины Васильевны Звёздной и приуроченной к её юбилею. Липецк: Липец. гос. пед. ун-т им. П. П. Семёнова-Тян-Шанского, 2017. С. 166–173.
8. Горский И. К. Исторический роман Сенкевича. М.: Наука, 1966. 307 с.
9. Никольский Е. В. Роман-эпопея Дмитрия Балашова "Святая Русь": девальвация художественности под влиянием идеологии // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 9. С. 117–124.
10. Никольский Е. В. Сакрализация национального начала в творчестве русских поэтов консервативного направления // Libri Magistri. 2019. № 1 (7). С. 33–61.
11. Петров С. М. Русский советский исторический роман. М.: Советский писатель. 1980. 484 с.
12. Щедрина Н. М. Исторический роман в русской литературе последней трети XX века. (Пути развития. Концепция личности. Поэтика): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1996. 379 с.
13. Юлина А. О. Русь православная в произведениях Дмитрия Михайловича Балашова // Духовно-нравственное воспитание в школе: опыт и перспективы: сб. ст. XX Корнилиевских Православных образовательных чтений / под ред. М. А. Манойловой, 2018. С. 190–198.
14. Christiansen. K. Sieneese Painting // Heilbrunn Timeline of Art History. January 2018. URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/sien/hd\\_sien.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/sien/hd_sien.htm)
15. Topolski J. Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym // Dzieło literackie jako źródło historyczne. Red. Z. Stefanowska, J. Sławiński. – Warszawa: Polska Akademia Nauk, 1978. С. 7–30.
16. Walczak D. Różnice między katolicyzmem a prawosławiem w rozważaniach klasycznych i późnych słowianofilów rosyjskich (na przykładzie tekstów Iwana Kiriejewskiego i Nikołaja Danilewskiego) // Progress. Journal of Young Researches. №5 (2018). S. 112–122.

## References

1. Alpatov M. V. *Feofan Grek* [Theophanes the Greek]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1990. 207 p.
2. Balashov D. M. *Svyataya Rus': trilogiya. Kn. 1: Stepoj prolog* [Holy Russia: trilogy. Book 1: Steppe Prologue]. Moscow: AST Publ., 2000. 442 p.
3. Balashov D. M. *Svyataya Rus': trilogiya. Kn. 2: Sergij Radonezhskij. Istoricheskij roman* [Holy Russia: trilogy. Book 2: Sergius of Radonezh. Historical novel.]. Moscow: AST Publ., 2001. 490 p.
4. Balashov D. M. *Svyataya Rus': trilogiya. Kn. 3: Vecher stoletiya* [Holy Russia: trilogy. Book 3: The Evening of the Century]. Moscow: Armada Publ., 1997. 586 p.
5. Balashov D. M. *O svoem tvorchestve* [About his work] Balashov D. M. *Pohvala Sergiyu: Istoricheskij roman o Sergii Radonezhskom* [Praise Sergius: A historical novel about Sergius of Radonezh]. Moscow, 1997. 57 p.
6. Bychkov D. M. Sistema stilevyh priznakov agiograficheskoj tradicii v romane D. M. Balashova «Pohvala Sergiyu» [The system of stylistic features of the hagiographic tradition in D. M. Balashov's novel "Praise Sergius"] *Gumanitarnye issledovaniya* [Humanitarian Studies]. 2011. № 3 (39), pp. 124–133.
7. Generalova E. V. «Lihie devyanostye» i «tuchnye nulevye»: obraz vremeni v sovremenom russkom yazyke [“Dashing Nineties” and “Fat Zeros”: the image of time in modern Russian language] *Duhovnost' i mental'nost': ekologiya yazyka i kul'tury na rubezhe XX–XXI vekov. Sb. statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvyashchyonnoj pedagogicheskoj i nauchnoj deyatel'nosti prof. Galiny Vasil'evny Zvyozdovoj i priurochennoj k eyo yubileyu* [Spirituality and mentality: the ecology of language and culture at the turn of the 20th– 21st centuries A collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference dedicated to pedagogical and scientific activities. Galina Vasilievna Zvezdova and dedicated to your anniversary] Lipeck: Lipeckij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet imeni P. P. Semyonova-Tyan-SHanskogo, 2017, pp. 166–173.
8. Gorskij I. K. *Istoricheskij roman Senkevicha* [The historical novel of Senkevich]. Moscow: Nauka Publ., 1966. 307 p.
9. Nikol'skij E. V. *Roman-epopeya Dmitriya Balashova "Svyataya Rus'": deval'vaciya hudozhestvennosti pod vliyaniem ideologii* [Roman-epic "Holy Russia" by Dmitry Balashov devaluation of artistry under the influence of ideology] *Naukovij visnik Skhidnoevropejs'kogo nacional'nogo universitetu imeni Lesi Ukraïni. Filologichni nauki. Literaturoznavstvo* [Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University. Philological Sciences. Literary Studies]. 2015. № 9, pp. 117–124.
10. Nikol'skij E. V. *Sakralizaciya nacional'nogo nachala v tvorchestve russkih poetov konservativnogo napravleniya* [Sacralization of the national principle in the work of Russian poets of the conservative trend] *Libri Magistri*. 2019. № 1 (7), pp. 33–61.
11. Petrov S. M. *Russkij sovetskij istoricheskij roman* [Russian Soviet historical novel] Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1980. 484 ps.
12. SHCHedrina N. M. *Istoricheskij roman v russkoj literature poslednej treti HKH veka. (Puti razvitiya. Konceptiya lichnosti. Poetika): avtoref. dis... d-ra filol. nauk* [A historical novel in Russian literature of the last third of the twentieth century (Ways of development. The concept of personality. Poetics): abstract of thesis ... Dr. philologist. Sciences]. Moscow, 1996. 379 s.

13. Yulina A. O. *Rus' pravoslavnaya v proizvedeniyah Dmitriya Mihajlovicha Balashova* [Orthodox Russia in the works by Dmitry Mikhailovich Balashov] *Duhovno-nravstvennoe vospitanie v shkole: opyt i perspektivy. Sb. statej XX Kornilievskih Pravoslavnyh obrazovatel'nyh chtenij* [Spiritual and moral education in school: experience and prospects Collection of articles of XX Korniliev Orthodox educational readings] / pod red. M. A. Manojlovoj, 2018, pp. 190–198.

14. Christiansen. K. Siense Painting // Heilbrunn Timeline of Art History. January 2018. URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/sien/hd\\_sien.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/sien/hd_sien.htm)

15. Topolski J. Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym // *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. Stefanowska, J. Sławiński. – Warszawa: Polska Akademia Nauk Publ., 1978, pp. 7–30.

16. Walczak D. Różnice między katolicyzmem a prawosławiem w rozważaniach klasycznych i późnych słowianofilów rosyjskich (na przykładzie tekstów Iwana Kiriejewskiego i Nikołaja Danilewskiego) // *Progress. Journal of Young Researches*. №5 (2018), pp. 112–122.



### **Динамика архетипических образов в тетралогии Ю. Слепухина о Великой Отечественной войне**

В статье анализируются основные образы-архетипы военной тетралогии ленинградского писателя Ю. Г. Слепухина (романов «Перекресток», «Тьма в полдень», «Сладостно и почетно», «Ничего кроме надежды»). Обращаясь к контекстному и литературно-историческому методу анализа, автор приходит к выводу о значимости образов «дома», «перекрестка», «дороги» как для раскрытия характеров главных героев, так и для уяснения общего смысла произведения.

Ключевые слова: Ю. Г. Слепухин, образ-архетип, мотив, композиция, герой, сюжет, автор, военная проза.

*Natalia Koznova*

### **Dynamics of Archetypal Images in Yu. Slepukhin's Tetralogy about the Great Patriotic War**

The article analyzes the key images-archetypes of the military tetralogy of the Leningrad writer Yu. G. Slepukhin (novels "Crossroads", "Darkness at noon", "Sweet and honorable", "Nothing but hope"). Turning to the contextual and literary-historical method of analyzing the text, the author comes to the conclusion that the images of "house", "crossroads", "road" are important both for revealing the characters of the main characters and for understanding the General meaning of the work.

Key words: Yu. G. Slepukhin, image-archetype, motif, composition, hero, plot, author, military prose.

Юрий Григорьевич Слепухин (Кочетков) (1926–1998) – русский писатель второй половины XX века с интересной, но сложной и драматичной судьбой, малоизвестен современному читателю. Великую Отечественную войну он встретил подростком, пережил оккупацию, во время которой его семья была угнана в Германию. Лагерь, работы в немецком плену, эмиграция в Аргентину надолго разлучили писателя с Родиной. Возвращение состоялось только в 1957 году.

Последние годы жизни связывали Ю. Г. Слепухина с Ленинградом – Петербургом и Ленинградской областью (Всеволожск, Ломоносов). Являясь членом Союза писателей СССР с 1963 г., он более 30 лет руководил Литературным объединением (группой прозаиков) Дома ученых в Санкт-Петербурге. Писать Ю. Слепухин начал еще за рубежом. Он знаком читательской публике как автор десяти романов, трех повестей, многочисленных статей и очерков.

Одним из самых известных произведений писателя стала тетралогия о Второй Мировой войне: романы «Перекры́сток» (1962), «Тьма в полдень» (1968), «Сладостно и почётно» (1985), «Ничего кроме надежды» (2000). Работу над ней автор вел на протяжении 40 лет и вполне справедливо считал главным делом своей жизни. Именно здесь запечатлена судьба целого поколения современников писателя, «поколения сороковых годов».

Несмотря на многослойность композиции, многогеройность, эпопейный характер повествования тетралогия отличается четкой структурой, удачным сочетанием фактографичности и художественности, захватывающим драматичным сюжетом. Каждый из персонажей – глубоко индивидуален, неповторим как личность, но вместе с тем на примере судеб героев автору удается создать целостную, объемную картину довоенной, военной и послевоенной жизни Советской России и Европы.

Все происходящие в реальной действительности события осмысливаются писателем через очень насыщенную, разветвленную систему образов романа. В данном случае вполне справедливо мнение литературоведов (В. А. Скиба, Л. В. Чернец) о том, что «любой образ – это внешний мир, попавший в “фокус” сознания, ставший его раздражителем, и <...> превращенный в идеальную форму его содержания» в художественном произведении [2, с. 209]. Особое место в художественном мире тетралогии Слепухина занимают архетипические образы, позволяющие увидеть «многие существенные стороны в содержании» произведения [5, с. 36].

Прежде всего, образы-архетипы помогают проникнуть в авторскую концепцию и панорамно взглянуть на воссозданные исторические события, обнаружив при этом переплетение судеб персонажей, тесную взаимосвязь мировосприятия героев – представителей одного поколения. Не случайно К. Юнг определял архетипы как «наиболее древние и наиболее всеобщие формы представления человечества» [6, с. 106]. Архетипические образы, бесспорно, близки творческому сознанию Ю. Слепухина. Именно они являются связующими звеньями в памяти поколений и вселяют надежду на взаимопонимание между представителями разных эпох: читателями, героями-

современниками и автором. Более того, данные образы чрезвычайно динамичны. По Юнгу, «архетип всегда и везде находится в действии. <...> Архетип... есть динамический образ» [6, с. 109–110]. Его динамика активно проявляется не только в развитии сюжета, но и в эволюции внутреннего мира персонажей, что, непременно, сказывается и на дальнейшей трансформации архетипического образа.

Ключевыми и часто повторяющимися образами-архетипами в тетралогии Ю. Слепухина являются «дом», «перекресток», «дорога», что позволяет говорить об их мотивном характере в масштабах четырехтомного произведения. С эпизода отъезда главной героини из родного московского дома начинается повествование в первом романе «Перекресток». Совсем юная Таня, рано потерявшая родителей, уезжает с дядей на Украину. Однако особых сожалений от расставания с родными пенатами у девочки нет. В довоенное время, что неоднократно подчеркивает Ю. Слепухин, молодые герои ощущают своим «домом» всю огромную страну, СССР. В них хорошо развито чувство «общего дома – Родины». Москва, где раньше проживала Таня, город Энск, куда она переехала жить вместе с дядей Сашей, улицы, дома, площади, школа – это и есть, в ее понимании, настоящий дом. Однако архетипическое чувство «дома», как семейного очага, начала начал, места родительской заботы и любви, почти у всех героев отсутствует. Таня проживает вместе с дядей-военным в казенных квартирах, которые обслуживают домработницы. Здесь есть все необходимое для жизни: мебель, еда, книги, поддерживается чистота и порядок, но нет уюта и душевной теплоты.

Мать Таниной подруги, Людмилы Земцевой, – физик, доктор наук. Она постоянно пребывает на работе и совсем не приспособлена к быту, а, главное, – ее дочь почти всегда остается дома одна. Отца у Людмилы нет, братьев и сестер тоже. Не случайно у девочки часто возникает желание выйти на улицу, во двор, на воздух, на солнышко. Стены родного дома как будто «давят» на нее. Встречи с друзьями почти всегда происходят в кафе, школе или сквере. У Сергея Дежнева, одноклассника девочек, тоже неполная семья: нет отца, старший брат убит в финскую войну. В доме, находящемся на рабочей окраине, – только мать и младшая сестра. Обстановка внутри – бедная, скромная. Большую часть времени Сергей старается проводить в школьной лаборатории, где мечтает изобрести станки-автоматы, которые бы выполняли самую тяжелую работу за человека.

Однако чувство общего «дома города», «дома-страны» укоренилось в героях очень сильно. С этим чувством они уходят на фронт или в подполье в начале войны и готовы до конца защищать свою «Родину-дом». Этот важный

момент совпадает с новым этапом жизни – периодом взросления, в архетипическом понимании – «выходом из родового гнезда», во взрослую самостоятельную жизнь. Но, прежде чем найти свою единственно верную дорогу, герои Слепухина попадают на «перекресток», символизирующий нравственный, духовный выбор. От того, каким будет этот выбор, порой зависит вся дальнейшая судьба человека. В подтексте звучит важный вопрос: зависит ли этот процесс от самого человека или сложившиеся обстоятельства ставят его в жесткие условия выбора. Люди, оказавшиеся в водовороте личных и общественно-исторических событий, не всегда могут верно определить свой дальнейший путь. Ситуация часто повторяющегося «перекрестка» становится основным мотивом первого романа с одноименным названием.

Так, «свой первый перекресток» главная героиня Татьяна переживает еще в отрочестве, уезжая из родного города в новую неведомую жизнь. Ее дядя – кадровый военный, герой монгольской и финской войн, никогда не имевший и не воспитывавший детей, также делает серьезный выбор, принимая на себя ответственность за жизнь племянницы. Ровесники Тани много раз оказываются на «перекрестках судьбы» как в довоенное, так и военное время. Лучшая подруга Тани, Людмила Земцова, должна понять, может ли простить мать, крупного ученого, оставившую единственную дочь посреди военного хаоса в г. Энке и отправившуюся в эвакуацию вместе со своим институтом, работавшим на оборонную промышленность. Научная деятельность на благо Родины всегда была в приоритете у нее как советского ученого.

С приходом в город немцев Людмиле и Татьяне еще раз предстоит сделать выбор: служить ли в немецкой комендатуре, сохраняя собственную жизнь или отказаться, подвергнув себя смертельной опасности. Людмила, не колеблясь, отказывается и почти сразу же отправляется в немецкий концлагерь. Татьяна идет служить в комендатуру, но при этом работает на подполье и каждую минуту рискует жизнью, а потом, чудом избежав смерти, также оказывается в концлагере. Свою ситуацию «перекрестка» переживет Сергей Дежнев – первая школьная любовь Татьяны, когда сразу после выпускного вечера добровольцем уходит на фронт, а став офицером, берет на себя ответственность за вверенных ему солдат. Он часто вынужден самостоятельно и быстро принимать судьбоносные для исхода боя с противником решения. Важный личный выбор делает еще один одноклассник Татьяны – Володя Глушко, у которого в самом начале войны в бомбежку погибла вся семья. Он становится членом комсомольского подполья и трагически погибает, жертвуя своей жизнью во имя общего дела.

Многие действия и поступки молодых людей вполне предсказуемы и объяснены в романе системой воспитания, характерной для советской действительности. Молодым людям с детства внушалась мысль о сильной, непобедимой, гуманной и лучшей в мире стране. Теперь же ее духовные ценности оказались под угрозой и их нужно было защитить любой ценой, не уступить врагу. Поколение сороковых росло на советских героических фильмах, гражданских патриотических песнях и стихах, восхищаясь подвигами челюскинцев, папанинцев, героев Гражданской войны. Подвергаясь мощной идеологической пропаганде. Молодежь и подростки, как им казалось, всегда готовы были совершить великий подвиг. Культурно-историческая специфика этикетных форм поведения советских людей убедительно представлена в главах первого и второго романов тетралогии.

Однако Ю. Слепухин далек от идеализации советского общества. Напротив, на примере судеб и характеров своих персонажей он подчеркивает противоречивость, многослойность советской действительности, расхождение слова и дела, мечты и действительности. В первые же месяцы войны не только у взрослого населения, но и у молодежи наступает своеобразное прозрение. Изменяется направление «потока сознания», у молодых героев каждый день происходят горестные открытия, вступающие в противоречия с теми установками, которыми они руководствовались в довоенной жизни. Например, в конце 30-х годов, когда идет война в Монголии и Финляндии, и дядя Тани все время отбывает в какие-то «загадочные» командировки, т. е. воевать, девочка под воздействием советской пропаганды о войне с «японскими самураями» мечтает о своем героическом подвиге, видит себя на передовой, защищающей «мировую революцию». «Нет, надо ехать в Японию, здесь делать уже нечего» [3], – размышляет Татьяна. Далее в своих мечтаниях она представляет, как в плену, перед казнью героически произносит слова: «“Товарищи солдаты, расстреливайте меня, но не стреляйте в своих братьев – японских рабочих! Да здравствует мировая ре...” Залп – и она падает у подножья стены» [3]. Потом, уже после смерти, по ее представлению, наступает минута славы: ее именем называют главную площадь в Токио, улицу в Москве и среднюю школу в Энске, где она училась.

Условно девочка сделала свой выбор так, как ее учили на книжных примерах, но в действительности автор мастерски сталкивает пропагандистский оптимизм советских людей с реальными военными событиями, под напором которых рассеиваются мечты, а человек в очередной раз оказывается все на том же «перекрестке» судьбы. Маленький городок Энск подвергается бомбежке в самом начале войны, дома превращаются в руины, гибнут люди, че-

рез город проходят отступающие советские войска (или все, что от них осталось), по дорогам бредут обезумевшие от взрывов люди. И, наконец, в город входят немецкие танки. Именно тогда Тане, и ее друзьям становится по-настоящему страшно. «Только теперь они начали догадываться об истинном положении вещей» [4], – комментирует автор-повествователь. «Мы с тобой сидели до войны как в коробочке с ватой» [4], – говорит Людмила Земцева Тане. Володя Глушко, оказавшись в плену, признает, что «за четыре дня плена перевернулись все его представления о мире, жизни, о человеке...» [4]. Теперь герои понимают, что совершить подвиг не так-то легко для рядового человека, и что многие были к этому просто не готовы, а некоторые сразу же перешли на сторону противника, беспокоясь о собственном благополучии. Людмила передает подруге слова, услышанные от одного из общих знакомых: «Не волнуйтесь, Людочка, жили при Сталине – проживем и при Гитлере...» [4], «Это не наше время, – приходит к выводу Татьяна, – сейчас время фашистов и всех этих местных подонков. А они могут делать что угодно, Люся, абсолютно все...» [4].

Так, ситуация «перекрестка» – духовного, нравственного и исторического выбора пути, прочно входит в жизни и судьбы героев романа Слепухина и уже не отпускает их на протяжении всего повествования. Татьяна объясняет сложившиеся обстоятельства так: «...Это как если бы ты шла до сих пор по ровной улице... по такой знакомой, где ты знаешь каждую витрину, каждый дом..., а теперь у тебя впереди перекресток – и ты совершенно не знаешь, что за ним будет, куда ты повернешь, и что скажется на твоём новом пути...» [4].

Не менее значительным образом, который помогает понять действия и поступки «поколения сорок первого», является «образ дороги». Архетипически он связывается с представлением о жизненном пути и испытаниями, которые проходят герои. Образ дороги существенно усиливает динамику сюжета. Дорога – всегда связана с движением, но это не только перемещение в реальном пространстве, но и динамика внутреннего мира героя. Образ дороги тесно связан с эволюцией характеров персонажей и с общей кольцевой композицией тетралогии. В первом романе Таня, уезжая из Москвы, путешествует по железной дороге и это движение – символический «переход» на новый жизненный этап героини. В конце первого романа Татьяна провожает своего любимого, Сергея, на фронт также на железнодорожной станции, бежит вслед за уходящим эшеленом, но повернуть время вспять нельзя. С этого момента обоим героям ждет новая, неизвестная военная жизнь.

Во втором романе, «Тьма в полдень», Татьяна и Людмила, в таких же военных эшелонах насильственно отправляются в Германию, где берут начало их странствия по военной Европе и ждет еще один нелегкий этап жизни. Пути Сергея и Татьяны расходятся окончательно, когда на дорогах войны он встречает свою фронттовую любовь и забывает прошлое. В третьем романе, «Сладостно и почетно», Людмила неоднократно отправляется из пригорода, где работает в качестве прислуги в немецкой семье, опять же по железной дороге, в Дрезден, по поручению подпольной антифашистской организации. Она по-новому осознает и опасность, которая ей угрожает, и необходимость своего участия в борьбе с фашизмом. Эти поездки приносят ей и минуты счастья, встречи с любимым человеком.

Таким образом, каждый раз дорога приносит героям Ю. Слепухина новые испытания, дарит ощущение открытия каких-то неизвестных ранее качеств в себе самом или завершает один из прошлых этапов жизни и начинает следующий. Вполне очевидно, что всякое путешествие, в прямом и переносном смысле, связано для главных персонажей с познанием мира и человека. И, наконец, в финале повествования почти те же самые дороги приводят героев домой, в Россию, в СССР. Художественная композиция четырехкнижья замыкается в кольцо. Однако теперь перед нами предстают совсем другие люди и другая страна. Бесспорно, это сильная страна-победительница, но с неизменной пока еще тоталитарной государственной системой. Ни Татьяна, ни Людмила, теперь уже зрелые, умудренные жизненным опытом люди, не могут связать ее облик с далеким представлением о родном и милом доме. Девушек подвергают многочисленным допросам, проверкам, к ним подозрительно, как к врагам, относятся те, кто не познал, что такое оккупация и плен. Победив фашизм, великая страна не изжила сталинизм. Поэтому лучшие герои Ю. Слепухина становятся жертвами государственной системы: Людмила погибает в одном из многочисленных сталинских лагерей, в лагере же оказывается и любимый Татьяны, бывший эмигрант Болховитинов, под подозрением даже ее героический дядя Саша, генерал-майор Николаев. И снова впереди – неизвестность, очередной «перекресток».

Тщательно выстроенная автором композиция эпического произведения еще раз убеждает в значимости образов-архетипов для его целостного восприятия. Герои Ю. Слепухина, однажды покинув «родовое гнездо» (условно «дом, город, страну»), неоднократно оказываются на «перекрестках», где каждый должен сделать свой жизненный выбор. Таких «перекрестков» в человеческой жизни может быть несколько, но все они ведут к тем «дорогам», из которых складывается картина судьбы как отдельного человека, так и целого поколения, народа. Вполне справедливо мнение исследователей творчества писателя В. М. Акимова и Е. П. Щегловой о том, что «в духовном мире

тетралогии (и не только в ней, но и во всем творчестве Ю. Слепухина) возникает идущее из глубин чувство НАРОДА, ЧЕЛОВЕЧЕСТВА как творцов бытия, как первоисточника сотворения мира, пути к его гармонии и вечности» [1, с. 188]. Именно поэтому архетипические образы, ставшие в данном случае ключевыми образами-мотивами и существенными стилистическими доминантами, так важны для понимания основного смысла произведения.

#### Список литературы

1. Акимов В. М., Щеглова Е. П. На ветрах времени. Очерк творчества Ю. Г. Слепухина // Юрий Слепухин: XX век. Судьба. Творчество: сб. ст. и материалов. СПб.: Фонд Слепухина: Ладога, 2012. С. 123–251.
2. Скиба В.А., Чернец Л. В. Образ художественный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк; Академия, 1999. С. 209–220.
3. Слепухин Ю. Г. Перекресток. Частный случай. Л.: Лениздат, 1988. Электронный ресурс. URL: [https://royallib.com/read/slepuhin\\_yuriy/perekrestok\\_chastniy\\_sluchay.html#0](https://royallib.com/read/slepuhin_yuriy/perekrestok_chastniy_sluchay.html#0) (дата обращения: 11.03.2020).
4. Слепухин Ю. Г. Тьма в полдень. СПб: Ладога, 2005. Электронный ресурс. URL: [https://royallib.com/read/slepuhin\\_yuriy/tma\\_v\\_polden.html#0](https://royallib.com/read/slepuhin_yuriy/tma_v_polden.html#0) (дата обращения: 11.03.2020).
5. Эсалнек А. Я. Архетип // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк; Академия, 1999. С. 30–37.
6. Юнг К. Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. 317 с.

#### References

1. Akimov V. M., ShCheglova E. P. *Na vetrakh vremeni. Ocherk tvorchestva YU. G. Slepukhina* [On the winds of time. Essay on the work of Yu. G. Slepukhin] *YUrij Slepukhin: XX vek. Sud'ba. Tvorchestvo: sbornik statej i materialov* [Yuri Slepukhin: XX century. Fate Creativity: collection of articles and materials]. St.Petersburg: Fond Slepukhina: Ladoga Publ., 2012, pp. 123–251.
2. Skiba V. A., ChErnec L. V. *Obraz hudozhestvennyj* [The image is artistic] *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy / pod red. L. V. ChErnec* [Introduction to literary criticism. Literary work: basic concepts and terms / ed. L.V. Chernets]. Moscow: Vyssh. shk; Akademiya Publ., 1999, pp. 209–220.
3. Slepukhin YU. G. *Perekrestok. CHastnyj sluchaj* [Crossroads. Special case]. Leningrad: Lenizdat Publ., 1988. Elektronnyj resurs. URL: [https://royallib.com/read/slepuhin\\_yuriy/perekrestok\\_chastniy\\_sluchay.html#0](https://royallib.com/read/slepuhin_yuriy/perekrestok_chastniy_sluchay.html#0) (data obrashcheniya: 11.03.2020).
4. Slepukhin YU. G. *T'ma v polden'* [Darkness at noon]. St.Petersburg: Ladoga Publ., 2005. Elektronnyj resurs. URL: [https://royallib.com/read/slepuhin\\_yuriy/tma\\_v\\_polden.html#0](https://royallib.com/read/slepuhin_yuriy/tma_v_polden.html#0) (data obrashcheniya: 11.03.2020).
5. Esalneck A. YA. *Arhetip* [Archetype] *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy / pod red. L. V. ChErnec* [Introduction to literary criticism. Literary work: basic concepts and terms / ed. L.V. Chernets]. Moscow: Vyssh. shk; Akademiya Publ., 1999, pp. 30–37.
6. YUng K. G. *Psihologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the unconscious]. Moscow: Kanon Publ., 1994. 317 p.



### **Классификация основных мотивов в лирике Натальи Горбаневской**

В статье анализируются ключевые стихотворения Натальи Горбаневской, в которых прослеживается набор устойчивых мотивов. Несмотря на открытую политичность Горбаневской в историческом масштабе, все политическое и гражданское в лирике скрыто. На первом месте у поэтессы движение (путь), которое и позволяет установить диалог с миром и с Богом.

Автор выделяет и классифицирует мотивы по принципу концентрической системы, обозначая проблематику, выявляя эстетические и религиозные идеи поэта.

Ключевые слова: Наталья Горбаневская, мотив, судьба эмигранта, христианский путь, религиозная лирика.

*Maria Pobelan*

### **Classification of the Main Motives in the Lyrics by Natalia Gorbanevskaya**

In this article an analysis of Natalia Gorbanevskaya's poetry is taking place, specifically a set of its sustainable motives. Despite the fact that Gorbanevskaya herself was openly involved in politic in historical scale, all political and civic things were hidden under surface of her poems. She put in the first place the motive of movement (path) to help her reader to make a connection with world and the God.

The author of article highlights and classifies all of those motives according to the principle of a concentric system and outlines the issue by revealing aesthetic and religious ideas of the poet.

Key words: Natalia Gorbanevskaya, motive, emigrant fate, Christian way, religious lyrics.

В общественно-политическом дискурсе Наталья Горбаневская – фигура историческая: участие в «демонстрации семерых» 1968 года, последующий арест и принудительное лечение в Казанской психиатрической больнице, эмиграция во Францию привлекли к ней внимание европейской общественности, но скрыли и отдалили от нас Горбаневскую-поэта. Судьба эмигранта, навсегда покинувшего Родину, в общественном сознании связана с потерей национальной идентичности, с забвением.

Несмотря на длительное осмысление советской эпохи и развитие современной поэзии, творчество Н. Е. Горбаневской не было изучено в полном объеме. Отчасти этому могло способствовать то, что ее поэзия находится на границе между основными поэтическими направлениями во второй половине XX века. С одной стороны, использование традиционного ритма и тематическая составляющая творчества сближают Горбаневскую с поэтами шестидесятниками, с другой стороны, языковая игра, «порождающая модель возможных синтаксических и семантических миров» [9, с. 217], позволяет отнести ее к постмодернистам.

С конца 1990-х годов и в наше время мы не встречаем исследовательских работ, в которых бы были проанализированы лирические циклы Горбаневской, выявлены основные мотивы поэзии. В этой связи тема нашей статьи является актуальной.

В современном литературоведении о мотиве сложилось представление как о начале «внеструктурном», когда свойства мотива «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» [4]. То есть неограниченное толкование произведения ученым, который берет за основу тот или иной контекст автора.

Такая система мотивного анализа представлена в работах Б. М. Гаспарова. Она соединяет в себе структурный и семантический подходы к мотиву. Ученый говорит о «принципе лейтмотивного построения повествования», когда «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте» [4]. Для Гаспарова важен принцип вариативности. Мотив здесь обладает определенными свойствами: а) повторяемость; б) способность к накоплению смысла; в) возможность быть явленным в тексте своими представителями, устойчивыми атрибутами.

Поэтический мир Горбаневской – мир личностный, эстетический и религиозный – обладает набором устойчивых мотивов. Рассмотрим эти мотивы.

Основные мотивы лирики Н. Горбаневской – мотивы пути и мотив истины. Н. Горбаневская писала в своем эссе «Путь и дорога» о двух дорогах в ее жизни. Первая дорога вела ее в Вильнюс, Ленинград, Псков, Ригу. Вторая дорога – в эмиграцию, в Париж. На этом основана реальная топография местности в ее текстах. В ранних стихотворениях дорога важнее, чем цель, к которой она вела.

В стихотворении «Господи, все мы ищем спасенья...» в первой строфе перед нами предстает образ Бога и путь человека к спасению через преодоление пространства. Как человек не знает, что с ним может случиться в любую минуту, так и лирический герой, сравнивая себя со свечкой, не знает, в

какой он окажется стороне. Он не владеет знанием, а жизнь сама его ведет, подсказывает ему:

Господи, все мы ищем спасенья,  
где не ищем – по всем уголкам,  
стану, как свечка,  
на Нарвском шоссе я,  
голосую грузовикам.

Знаю ли, знаю ли, где буду завтра –  
в Тарту или на Воркуте [2].

Мотив этой неподвластности узнать его судьбу часто звучит в ранней лирике поэта.

В «Трех стихотворениях, написанных в дороге» есть такие строки:

Утро синее,  
солнце в гробу,  
еду по свету  
пытать судьбу [2].

Все стихотворения построены на антитезе тьма-свет. Образ Петербурга довольно традиционный – это «темный», мрачный город, склеп, где и солнце находится в «гробу». Слово же «свет» имеет здесь несколько значений. Уезжая, лирический герой освобождается от этой темноты, он едет к «свету» по свету.

В стихотворении «Мое любимое шоссе» из сборника «Города и дороги. Избранные стихотворения 1956–2011 гг.» дорога для лирического героя – это еще и удача, это то, что отличает человека «подвижного» от человека в «стационарном состоянии» – стремление следовать за кем-то. Герой обладает «стереоскопическим» зрением, схватывая на лету картины, пейзажи:

Мое любимое шоссе  
в рулон скатаю, в память спрячу,  
как многолетнюю удачу,  
как утро раннее в росе [2].

В произведении «Но нет меня в твоём условном мире...» лирический герой утверждает, что ему свойственна легкость и что дорога – это единственно возможный путь к своему «Я»: Опять моя отрада мерить мили / в грохочущих, как театральный гром, / грузовиках, ободранных кругом, / и взмахивать рукою, как крылом [2]. Потому что остановка – это пустота, точка, которая больше не имеет пересечений с линией жизни, «остановка» языка:

А я на выезде из Бологого  
застряла в запасных путях,  
и пусто-пусто, и голо-голо  
в прямолинейных моих стихах [1, с. 22].

По словам Б. Кормана, в стихотворениях мотивы не присутствуют в чистом виде, каждый из них соотнесен с другими мотивами, и внутри каждого проявляется многообразие вариаций [5, с. 268]. Поэтому противопоставлен мотиву дороги мотив дома. Но Горбаневская, особенно в поздней лирике времен эмиграции, вспоминает не дом, как это свойственно эмигрантам, живущим вдалеке от родины, она говорила, что никогда не испытывала ностальгии, а вспоминает города, по которым путешествовала автостопом. Теперь каждый город становится для нее рифмой, неподвижной точкой:

в Венецию, Флоренцию и Рим,  
но лучше с Северного, где так сладок дым,  
– как прежде в Ленинград ночными поездами –  
и просыпаться утром в Амстердаме [1, с. 73].

Нужно сказать, что и в ранней лирике мы не встречаем устойчивого мотива дома, только в стихотворении 1964 года есть намеки на то что, вне дома лирический герой чувствует себя отверженным:

– Не тронь меня! – кричу прохожим,  
не замечающим меня.  
Чужие комнаты кляня,  
слоняюсь по чужим прихожим [2].

Для героя дорога – это и синоним свободы, свободное движение в пространстве. Концепт же «тюрьма» – это ограничение той свободы, как тела, так и души. Поэтому один из основных мотивов ее творчества – это мотив свободы и несвободы (заключения, решеток). Она будто бы боролась с невидимым заключением. Для нее важно, что мир не «кончается Казанью» и его можно исследовать: В малиннике, в крапивнике, в огне / желания, как выйдя на закланье, / забыть, что мир кончается Казанью / и грачьим криком в забранном окне [1, с. 28].

Как ни парадоксально, но у таких пространств, как тюрьма (предельно закрытое) и дорога (предельное открытое) есть общая черта – они освобождают от быта:

Все свое ношу с собой:  
этажи в пружинных сетках,  
вечное отчаянье,  
ежедневное житье [3, с. 348].

Из тринадцати восьмистиший «Падение Икара» в четвертом лирический герой, будто сам себя созерцает, отстраняясь. Мы не знаем, к кому он обращается, но это может быть обращение к Богу:

При свете дня  
в мире холодном сем

видишь меня?

– камера два-два-семь.

Падение – тюрьма земля [1, с. 242].

Тюрьма – это разрушение, а разрушение безымянно, это набор цифр «два-два-семь», когда за ними нет героя, нет личности. Дорога – исцеление, форма существования. Но чем ближе к границе жизни и смерти, тем быстрее «реальная» дорога превращается в тот самый путь. Для Горбаневской путь является синонимом дороги, и «от нас зависит, станет ли он синонимом гибели или ЖИЗНИ» [8, с. 122]. Она приводит такие слова из Библии: «я есмь путь и истина и жизнь», «...широки врата и пространен путь, ведущие в погибель...тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь» [6].

Образ пути получает еще и христианское толкование, например, в стихотворении «Между явью и сном», когда лирический герой острее всего ощущает эту границу «дома» и «не дома»:

Где качается лист  
театрального грома,  
где ты дома  
и где ты не дома,  
где твой путь, как и прежде, кремнист [2].

Аллюзии на стихотворение М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» в последней строке указывают на единение героя с другими поэтами. Но лирический герой Горбаневской все еще сомневается в этом выборе пути – вдруг он иллюзорен, не равен истине. На это указывают театральность обстановки, «где качается лист театрального грома».

Несмотря на эсхатологические тенденции поэзия Горбаневской – жизнеутверждающая. Она была уверена в том, что если человек падает духом, он грешит перед Богом:

Говорят, доро́га –  
слёзная стезя.  
Тем, кто ищет Бога,  
унывать нельзя.  
А кто Бога ищет,  
тот уже нашел [2].

В произведении «Ни клочка...» игра с отрицанием «нежить» и «жить» на первый план выдвигает иронию лирического героя, но во втором слое текста скрыто серьезное чувство:

...где меня  
с полудня

наняли  
сторожить  
эту нежить,  
нежить эту жить,  
дребезжать и брезжить  
и – не тужить [2].

Слово «нежить» может использоваться здесь в трех значениях: а) неизбежная конечность жизни, б) нечистая сила (в мифологии), в) в значении «ласкать», «баловать» жизнь, преодолевая страдания.

Нужно отметить, что в текстах, где речь идет о пути как религиозном учении, лирический герой оказывается встроенным в эту систему. Зная о ее строгости, он не чувствует себя одиноким во Вселенной. Но иногда образ мира передан именно через позицию личного и метафизического одиночества героя:

Ночь соскребла с фасадов год  
и соскоблила век,  
и город пуст, как огород,  
но город, как ковчег [2].

Вершину своего одиночества герой переживает через призму предельной пустоты, где нет человека, нет ничего:

Пустота –  
что прыжок с моста,  
и пустот –  
что пчелиных сот.  
Сосчитай до ста,  
до двухсот, трехсот,  
зерна не оставил  
на зерне осот [2].

Но в этом стихотворении можно увидеть и некое доказательство от противного. Понимая универсальность своей позиции относительно выбранной системы ценностей, герой рассматривает и противоположную точку зрения, а что если за этим – бездна.

В стихотворении «А былая беда...» мотив несвободы человека дан шире, чем просто «неволя». По своей природе человек несвободен, и все страдания, беды и события, происходящие с ним, контролируются определенными законами бытия: А былая беда, / говорят, не важна, а важна метафизика [1, с. 131]. Но риторическое обращение к таким категориям, как

«мерзлота» и «лебедя» дают нам понять, что лирический герой, иллюстрируя данную закономерность, относится к такому толкованию скептически:

Позабудь, лебеда,  
как тебя общипали до последнего листика.  
Позабудь, мерзлота,  
тех, кого ниже метра не зарыли, понятно [1].

В поздней лирике все чаще повторяются такие понятия, как «хаос», «растворенье», которые выполняют функцию мотива:

ну так сигай,  
любезный, // порхая, трепыхаясь,  
/ втопя свой трепет в хаос [2].

Вселенная для героя – это хаос и красота. Бездна и знание, мир Бога. Несмотря на незащищенность человека перед небытием, для лирического субъекта не органично понятие «моральной слабости».

В стихотворении «Радость моя, растворенье мое...» идея «растворения» в пространстве проговорена отчетливо:

Радость моя, в воздухе растворясь,  
здесь, далеко, и на севере, близко,  
я проскользну над вселенною склизкой,

с миром вступая в преступную связь [2]. Словосочетание «преступная связь с миром» – по-другому «запретная», недолгая, но желанная – раскрывает мысль поэта о назначении человека. Жизнь, данная свыше, ничего не обещает ему, это миг по сравнению с накопленным временем планеты. И главное – это отдача себя миру до того, как все полностью растворится.

В стихотворении «О, этой искры высеканье» лирическому герою открывается путь в обратной перспективе. Теперь не он наносит на карту пометки о пребывании в городах, а города хранят в себе память о герое:

тропа кремнистая к ограде,  
в Замоскворечье, Засекванье,  
в Трастэвере, на Мáлой Стране [2].

Тема памяти сопряжена с темой смерти. В «Последних стихах того века» 2001 года у лирического героя возникает желание «остановиться, не виться, не крутиться». Образы зимы и осени напоминают о старости. Сравнение души и тела с рукавицей, что «распростилась» с ладонью, а опыт с «шелестением сухих листьев», передает скорбное настроение героя, и в то же время ощущается чувство христианского смирения. Там, где путь заканчивается, должны открыться «последние истины»:

Пора надменный опыт  
перековать на шепот,

на шелестение  
сухих опавших листьев,  
простых последних истин,  
колких, как терние [2].

В сборнике «Осовопросник. Стихи 2011–2012 годов» стихотворение «Красная заря...» перекликается с самым ранним «А я откуда? Из анекдота...». Там герой задает себе вопрос «откуда я», раскрывая перед нами свою картину мира, а теперь свертывает ее, переходя от темы памяти к личности, и уже задается вопросом «кто я в этом мире»:

Тень от фонаря  
имени меня.  
мени кого?  
Кто такое я?  
Вещь ли, вещество,  
тварь ли, коия [1, с. 179].

Лирический герой признается в своей духовной чистоте не напрямую. Задавая риторические вопросы, он предлагает времени все рассудить: Стала на нестылый/путь, чтобы долезть / мирной, безболез- / ненной, непостыд-ной... [2].

Значимы в лирике Н. Горбаневской религиозные мотивы. На раннем этапе творчества лирический герой только постигает, разгадывает, принимает и не принимает в контексте раздумий о конечности жизни. В стихотворении «Колокола и купола» 1961 года поэт впервые воссоздает образ Древней Руси: Колокола подвязаны, / и купола подрезаны, / и возле пристани во льду / черные лодки [2]. Обозначения «далекой дороги» и «тех, кому пора» отсылает нас к теме смерти и бессмертия. Символы белого «льда» и «черной лодки» могут свидетельствовать как о пустоте земного мира, так и о мире грешников. В одном восьмистишии показана возможная граница жизни и смерти. Этот образ темен, и лирический герой еще не видит в нем божественного света.

В последующих стихотворениях прослеживается центральная связь между этим и тем светом. В тексте «Как перепачканный мелом...» между земным порогом (юностью, выбором) и небесным миром – тонкая граница, которую важно видеть, чувствовать, но не переходить: Глянь, чтобы после вспомнить / непережденный порог, / и возвращайся исполнить / недоотбытый срок [1, с. 63]. На границе – стоит вратник. Роль вратника – открывать и за-пирать ворота, задерживать тех, кто казался подозрительным. Но здесь вратник и лирический герой не видят друг друга. Появляется этот мотив



«заглядывания» как возможность веры. И с третьей строфы стихотворение начинает звучать как молитва: Большая перемена / во веки веков. Аминь./ Пошевелись онемело, / тяжелые веки раздвинь [1]. Лирический герой утверждает, что срок земной – это лишь начало существования небесного.

В стихотворении «Что о беде да что о красоте...» 1964 года земное выступает как грешное, несправедное: как на кресте, и тихий хруст костей, / как на костре и треск, и полыханье [2].

С темой греха связана и телесная любовь – она грешна, наказуема. Тема плоти и страсти связана с наказанием: Спать, только спать, / упаси Боже с кем-нибудь [2].

Н. Горбаневская, развивая христианскую тему, работает с ней неоднозначно. В религиозной лирике переплетаются языческие и христианские символы с советскими реалиями. Библейский сюжет может быть переписан, переиначен, что говорит о личном понимании некоторых религиозных вопросов, стремлении объяснить их себе.

Стихотворение «Пламя тысячи свечей...» построено на библейском сюжете о путешествии Иосифа и Марии в Вифлеем. Главный вопрос, который волнует лирического субъекта, – это вопрос веры: вем ли, Он ли, иль не вем [1, с. 41]. Но и в своем вопрошании он уже не сомневается в совершенстве божественного творения: под лилейным шелком мышцы, / крепкой ножкой бьет Господь [1]. И доказательством этого выступают не только традиционные русские символы хлеба и соли, но и все мировое пространство, созданное Богом: в прислонившейся руке, / отразившейся в реке, / в море, в океане, в небе, / в белой соли, в черном хлебе [1].

Иногда Н. Горбаневская дает вольную трактовку библейским сюжетам, как, например, в стихотворении «Говорила Адамови Ева...». Здесь Ева отрицает свою вину в первородном грехе: – То неправда, плода я не ела, / не срывала с запретного древа [1, с. 72]. Горбаневская, используя просторечную лексику, намеренно снижает образ Евы, переводит предание в разряд фольклорных песен: Никуды, ненаглядный, не деться / от мотыги да Каина в доме [1].

В стихотворении «И увидел Бог...» библейское предание звучит как народная песня:

И яблочком вслед  
запустил Он, когда  
наши бабка и дед  
вышли за ворота [1, с. 78].

В стихотворении «Незаметно перекреститься» языческая и христианская символика переплетены, но так как они включены в единый контекст, мы не наблюдаем противоречий: Незаметно перекреститься, / натянуть рубашку из синего ситца, / переплыть на ту сторону Стикса, / позабыть, кто с тобой не простился [2]. Ключевое слово для лирического героя – избавление. Это выход за пределы, освобождение:

Всю былую память, все бывшее зренье,  
словно бревна сплавить по реке забвенья,  
словно гонки счалить в сомкнутые звенья,  
ничего не чаять, кроме избавленья [2].

В лирике Горбаневской реалии советского времени и библейские мотивы образуют единое целое. В стихотворении «В ожидании конца...» игровое составляющее – это соединение несоединимого, советской идеологии и библейского сказания: Шестикрылый номерок / от волнения промок, / на ладони у любого / расплывается лилово [2]. Для поэта – мир един, человек в нем изначально свободен, и важно признать это право на свободное существование. Таким образом, мы видим гражданскую позицию поэта, которая часто скрыта во втором и третьем смысловом слое стихотворения.

В стихотворении «От возраста школьного...», наоборот – советское пространство, приближенное к аду, противопоставлено небесной чистоте:

взойду, как дым, в небесный храм, / а вы долой, домой, к котлам, / к своим котлам, несчастный хлам [2].

По словам Аллана Рида, в позднем творчестве Н. Горбаневской можно выделить две, казалось бы, противоречащие друг другу темы – это тема примирения с действительностью через религиозное мировоззрение («Какой бы ни был час, пора вставать...») и постижение вечного через повседневность («Где нету ни дождя, ни снега...») [7]. Для Горбаневской религия, прежде всего, – это знание о душе; это библейские пророчества и то, как они приходят в земной мир; готовность человеческого духа принять данные заветы.

Мотивы страдания и покаяния устойчивы в лирике Горбаневской. В стихотворении «Кто о чем, а я, известно...» лирический герой не просит о прощении Бога (Бог – не для замаливания грехов), но молит о надежде: Не прощай меня, как прежде / не прощал, / но позволь расти надежде [2]. Особенность стиля заключается в том, что отсылка в первой строфе к фразеологизму «Кто о чем, а вшивый о бане» задает ироничный тон всему размышлению, заранее предупреждая о навязчивости такого рода разговоров. Но лирическому герою важна здесь интимная беседа с Богом не в состоянии отчаяния, а в состоянии радостного созерцания мира: что, мол, в мире этом

тесном / всё устроено чудесно/ и т. п. [2]. «Самое худшее, замечала она, что может произойти, – убьют. Но всех не убьют!» [8, с. 382]. Эта позиция подтверждается текстом «...НЕ СТРАШНО УМЕРЕТЬ»: а страшно / со смертью пренне преть всечасно [2]. Для лирического героя страх не связан с концом, он не естественен, но естественно бояться – не освоить эту жизнь, не понять, зачем она дана. И когда пропадает страх, с появлением силы и света, приходит смысл и «голос»: мир огласи / голосом сим, / какой тебе даден / Господом сил [2].

В стихотворении «Эти словно и будто и как...» лирический субъект размышляет о духовной темноте, «слепоте» человека, что направляет на неистинный путь и ведет к неправильному пониманию мироустройства: Эти словно и будто и как.../ Но не сравнивай. Слышишь, живущий [1, с. 159]. Использование сравнительных союзов («словно», «будто», «как») и вводных слов («верно», «наверное», «очевидно»), обозначающих сомнение, создает ситуацию игры и недоговоренности, а частица (ни) – усиленное отрицание. Благодаря этому, становится очевиден замысел. Именно закономерность происходящего в природе и в человеческой жизни позволяет обрести веру в Бога, в то, что мир устроен по замыслу божьему.

Как упоминалось выше, поэтическое призвание Горбаневской связано с верой. В поздней лирике поэт все чаще обращается к Богу напрямую: Господи, услыши мя, / я тебе не лишняя [1, с. 141]. В стихотворении «О, если б без слова, мычаньем...» говорится о голосе поэта как о цельном звуке, нечленораздельном, не принадлежащем человеку: О, если бы можно сказаться / нечленораздельней, чем мысль [1, с. 77].

Для поэта важна целостность и всеохватность смысла, «нераздробленность» речи. Безъязыкое пространство – это возможность донести смысл за пределы этой жизни, «чтоб слышали эти и те».

Эта мысль прослеживается и в стихотворении «Я знаю, зачем мне...», где глухота символизирует подчинение божьей воле, потому что только так «ничейная речь» становится речью божественной, а «нечаянное слово из уст» – праведным: чтоб стало нечаянным / слово из уст, / как если б пил чай / Иоанн Златоуст...[2]. В таком случае лирический герой не защищен перед Богом: моя чешуя сползает с меня, как короста, / и незащищенной одесную и ошуюю / стою пред Тобой в вышину невеликого роста [3]. Душа героя свободна и в то же время обречена на скитания, несчастна: Душенька блуждающая, нежная, / бландула, вагула анимула [1, с. 83].

Таким образом, основные мотивы лирики Горбаневской могут быть представлены в виде концентрической системы. В центре – собирательный

мотив пути. Образ пути дан в двух ипостасях: дорога – возможная свобода, осязаемое движение и путь как символ пути христианского. Мотиву пути противопоставлен мотив дома. Пространство, в котором находится лирический герой, формирует мотив свободы и несвободы, с ним тесно связано метафизическое одиночество героя.

Важно отметить, что в лирике Горбаневской мы не встречаем стихотворений, открыто посвященных любовному чувству или тоске лирического героя о расставании. Лирический субъект приходит к любви через любовь к миру. Тему взаимоотношений с миром раскрывают религиозные мотивы. При этом главной формой разговора с Богом является просьба. В прямом обращении к Богу раскрывается и образ лирического героя, совпадающий с точкой зрения автора, для которого вера укоренена в идее смирения, в единении с божественным, в отсутствии страха смерти.

### Список литературы

1. Горбаневская Н. Избранные стихотворения. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. 296 с.
2. Горбаневская Н. Полное собрание сочинений // Вавилон. Современная русская литература. Электронный ресурс. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gorbanevsk/gorbi1.html> (дата обращения: 01.03.2020).
3. Горбаневская Н. Е. Полдень: Дело о демонстрации 25 августа 1968 года на Красной площади. М.: Новое изд-во, 2017. 400 с.
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
5. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. 390 с.
6. Новый Завет: Евангелие от Матфея. Электронный ресурс. URL: <http://bible.optina.ru/new:mf:07:13> (дата обращения: 01.03.2020).
7. Рид А. Апокалипсис, эсхатология и вера: Религиозные мотивы в поэзии Натальи Горбаневской // Новое лит. обозрение. 2014. № 5. С. 216–232.
8. Улицкая Л. Поэтка. Книга о памяти: Наталья Горбаневская. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 414 с.
9. Эпштейн М. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. 608 с.

### References

1. Gorbanevskaya N. *Izbrannye stihotvoreniya* [Selected Poems]. St.Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2015. 296 p.
2. Gorbanevskaya N. *Polnoe sobranie sochinenij* [Collected Works] *Vavilon. Sovremennaya russkaya literatura* [Vavilon. Modern Russian literature]. Ehlektronnyj resurs. URL: <http://www-vavilon-ru-texts-gorbanevsk-gorbi1-html>
3. Gorbanevskaya N. E. *Polden': Delo o demonstracii 25 avgusta 1968 goda na Krasnoj ploshchadi* [Noon: The case on the demonstration of 25 August 1968 at the Red Square]. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2017. 400 p.
4. Gasparov B.M. *Literaturnye lejtmotivy* [Literary Leitmotifs]. Moscow, 1994.
5. Korman B.O. *Lirika N.A. Nekrasova* [Lyrics of Nekrasov]. Voronezh, 1964. 390 p.

6. Novyj Zavet: Evangelie ot Matfeya. [The New Testament: The Gospel According to Matthew]. Ehlektronnyj resurs. URL: <http://bible-optina.ru/new-mf-07-13>

7. Rid A. *Apokalipsis, eskhatologiya i vera: Religioznye motivy v poezii Natal'i Gorbanevskoj* [Apocalypse, eschatology and faith: Religious motives in the lyrics of Gorbanevskaya] *Novoe literaturnoe obozrenie* [The New Literary Observer]. 2014. № 5, pp. 216–232.

8. Ulickaya L. *Poetka. Kniga o pamyati: Natal'ya Gorbanevskaya* [Poet: A Book of Memories: Natalia Gorbanevskaya]. Moscow: AST: Redakciya Eleny SHubinoj, 2014. 414 p.

9. Epshtejn M. *Postmodernizm v Rossii* [Russian Postmodernism]. St. Petersburg: Azbuka-Attikus, 2019. 608 p.

### **Художественное своеобразие «медицинских баек» А. А. Ломачинского**

В статье анализируются особенности повествовательной манеры А. А. Ломачинского (профессионального врача и писателя), который в своих произведениях, раскрывающих медицинскую тематику, использует прием соединения художественного и научного текстов.

Материалом настоящего исследования послужили печатные и электронные версии художественных произведений автора, а также его переписка с читателями в сети интернет.

Циклы рассказов А. А. Ломачинского рассматриваются с точки зрения языка, особенностей структуры, содержания, образов. Произведения изобилуют терминологической лексикой. Писатель умело оперирует специальными единицами языка, вставляя авторские комментарии для читателя, у которого нет медицинского образования. Описание хода операции, врачебной процедуры и т.п. максимально приближает текст к научной литературе, оставаясь, по задумке автора, в рамках художественной поэтики. Благодаря особой манере письма в произведениях А. А. Ломачинского соединяются разные стили.

Ключевые слова: А. А. Ломачинский, медицинский текст, научный и художественный текст, автор и читатель, реалистичность и натуралистичность.

*Elena Kuznetsova*

### **Literary Identity of «Medicine Tales» by A. A. Lomachinsky**

The paper deals with the features of narrative manner specific to A. A. Lomachinsky (professional doctor and writer), who in his works, built on medicine subjects, uses a technique of combining literary and scientific texts.

Both the printed and electronic versions of the author's literary works and his Internet correspondence with readers have been used as the research resource.

Short story cycles by A. A. Lomachinsky are concerned from the point of view of a features of a language and structure of works, their contents, characters.

The works are replete with terminological vocabulary. The writer skillfully uses units of a professional language, inserting author comments directed on a reader with no medical education. Description of the course of operation, medical procedure ways, etc. – all this brings the text as close as possible to the scientific literature, remaining, according to the author, within the framework of literary poetics. Thus, the special manner of writing of A. A. Lomachinsky connects different styles in his works.

Key words: A. A. Lomachinsky, medicine text, scientific and literary text, author and reader, realism and naturalism.

Быть профессиональным врачом и одновременно писателем – явление нередкое как в мировой, так и в русской литературе. Достаточно вспомнить имена русских писателей, чьи жизнь и творчество были связаны с медициной и профессиональной литературой. Это В. В. Вересаев, А. П. Чехов, М. А. Булгаков, В. П. Аksenov, Ю. З. Крелин, Г. И. Горин, Н. М. Амосов и многие другие. Их творчество – не только важнейший источник истории медицины, но еще и уникальный опыт решения социальных, психологических, мировоззренческих вопросов.

Как врач приходит в литературу? И что из этого получается? – вопросы сложные и не всегда однозначные. Но то, что универсально и важно для литературного творчества, – это, конечно, талант рассказчика, сюжет, оригинальная манера повествования, или язык, желание и умение заинтересовать читателя, заставить его сделать выводы из прочитанного.

Сетевой автор Андрей Анатольевич Ломачинский, профессиональный военный врач, судмедэксперт, патологоанатом, ныне живущий в Америке, – пример современного писателя, повествующего о врачебных буднях (романы «Газогенератор», «Командировка», повесть «ДНК негодной крови», рассказ «Автономный аппендицит», а также сборники рассказов: «Академия родная», «Рассказы судмедэксперта», «Курьезы военной медицины и экспертизы», «Криминальные аборт»). По словам самого автора, он не заинтересован в публикации своих произведений на бумажных носителях, однако некоторые тексты всё же имеют книжный формат, а другие продолжают существовать только в сети. Последнее весьма любопытно, поскольку Ломачинский творит буквально в виртуальном пространстве. Так, сборник рассказов «Курьезы военной медицины и экспертизы» писался, правился и дополнялся онлайн, отточия заменялись текстом, писатель внутри рабочего текста просил читателя подождать, когда допишется кусок, спрашивал его мнение, тем самым вступая в диалог.

Соавторство писателя и читателя вполне устраивает обоих, и по завершении «совместного» творчества Ломачинский резюмирует – «тематически рассказы сгруппированы по заявкам читателей». В электронной рабочей версии романа «Газогенератор» он сообщает, что произведение еще не окончено, тем самым приглашая к совместной работе.

Современные технические средства, допускающие «публичное» словотворчество, возможность диалога с потенциальным читателем, – уникальный способ работы и взаимодействия с аудиторией, когда автор еще до готовности текста может видеть реакцию читателя, прочесть его комментарий, обсудить уже готовый текст, а затем продолжить писать. Писатель таким образом

проверяет наличие «своей» аудитории, нащупывает ее интересы и запросы, пользуется правом подыграть ей и т.п. Читатель, в свою очередь, видит процесс написания, работу автора с текстом, ему интересно само участие.

Это вовсе не означает, что читатель режиссирует работу писателя. Напротив, именно писатель дал ему роль «соавтора», процесс творчества все время был под его руководством и незримым наставничеством. Поэтому он по-прежнему автор, а читатель отблагодарен и упомянут как участник. А к некоторым текстам читатель в роли соавтора и вовсе не был допущен. Авторский комментарий к роману «Командировка», где рассказывается о военной операции в Ираке, звучит следующим образом: «Сорри – ни коммов, ни оценок. Протесты – на мыло» [1].

Следует отметить, что Ломачинского отличает чутье на возможную реакцию читателя, вероятно, с этой целью он тщательно продумывает названия своих произведений – они емки настолько, что не прочесть текст не представляется возможным. Под названием он дает или своеобразное определение жанра своего произведения, или некий комментарий, чем располагает к прочтению текста: «истории из области медкриминалистики», «застольный треп судмедэксперта», «медицинские байки», «уморительные курсантские истории», «роман о жизни молодых военных ученых», «забавные, трагические, шокирующие, поучительные, смешные истории» «курьезы судебной экспертизы», «уникальная операция», «редкие случаи военной медицины» и др.

В жанровом отношении произведения А. А. Ломачинского действительно представляют интерес. Несмотря на то, что все они имеют четкую жанровую принадлежность (роман, повесть, рассказ), тексты максимально приближены автором к разговорным жанрам – медицинская байка, профессиональный анекдот, много раз пересказанная врачебная история и т. п.

Так, в сборнике «Курьезы военной медицины и экспертизы» рассказы объединены не только под общим названием, но и на уровне жанра и особого языка. Жанр этот, по определению самого автора, – медицинские байки. Жанр байки (устной истории с интересным сюжетом и оригинальной развязкой, передающейся из уст в уста и, соответственно, всё время дополняющейся и изменяющейся) у А. А. Ломачинского немногим отличается от ее классического варианта, за исключением письменной формы и строгой привязки к медицинской тематике (но при этом медицинская тема легко и «живо перемежается с бытовыми, узкопрофессиональными, другими сферами жизни» [2]). Отсюда специфическая манера изложения материала, которую автор отчасти объясняет во вступлении. «Истории», как называет их Ломачинский, предназначены «исключительно для широкой, немедицинской аудитории»,



но читать их всем он не советует, поскольку «рассказы варьируют от абсолютно безобидных околomedicalных баечек до эмоциональных крайностей, затрагивающих порою весьма неприятные и табуированные темы» [3].

Термин «военная медицина», по словам автора, условен и «умышленно упрощен до повседневной медицины военврачей». Это значит, что истории максимально приближены к тому, что действительно ежедневно происходит в кабинете военного врача и судмедэксперта: «расчлененные трупы, результаты сексуальных извращений, криминальные аборт» [3] и т. п. Для описания всего этого необходим особый язык. Здесь Ломачинский не оригинален и, следуя традициям, заложенным русскими писателями-медиками, «в чисто «реалистических», психологических» текстах» предпочитает «внешние подробности, напряженные диалоги, чем авторские рассуждения или внутренние монологи героев» [4].

Реалистичность достигается описанием того, что обычно известно только специалисту и остается за закрытой дверью врачебного кабинета «военных клиник и закрытых институтов, гарнизонных госпиталей и полковых лазаретов, медбатов и моргов, спецлабораторий и подводных лодок» [5]. Реалистичность на грани с натуралистичностью – то, без чего невозможна медицина, а, значит, и литература, описывающая ее. Автор комментирует это так: «<...> я нашел нормальную серьезную вещь о мире сем. Это вот и есть литература, без всяких экстравагантных языков. Читайте, люди, правду как оно было» [2]. И здесь, конечно, не обойтись без доли цинизма, который свойствен этой профессии. Это может шокировать, или, напротив, привлекать тем, что благодаря авторской иронии создается некий баланс между жуткой реальностью и тем, как это описано.

Читатель оценил этот авторский прием и получает удовольствие от чтения, комментируя следующим образом: «просто, понятно, но в то же время интересно, иронично и едко», «интересно и страшно: все-таки юмор медиков очень жесток и специфичен», «смешным назвать трудно, потому что жутко, но иногда не выдержишь, смеешься», «иронично и местами очень цинично» [2].

Но что действительно привлекает читателя в произведениях Ломачинского, так это сама история, которая часто «полна неожиданных детективных поворотов», и сюжет, описанный «легко и не без приятности» для восприятия. При этом автор обращается к самым простым, «весьма банальным с чисто медицинской точки зрения» историям, «уникальна сама жизненная ситуация», которая и привела, по словам автора, к «медицинскому казусу». В

основе других историй – оригинальный случай из медицинской практики, часто необъяснимый с точки зрения современной науки [3].

Истории увлекательны настолько, что читателя не пугает ни медицинская тематика, ни обилие медицинских терминов, ни своеобразие языка писателя-медика.

Один из интернет-читателей дал очень точное определение произведениям Ломачинского – «некое научное исследование» [2]. Действительно, его «истории» напоминают научный текст, отсюда структурированность, четкость изложения, вынесение тезиса и его последовательное подробное объяснение, часто с примерами, в конце обязательно подводится итог рассказанному – своеобразный вывод, сделанный на основе приведенных доказательств. Так, в рассказе «Медицинская химера или...» вслед за названием, словно тезис, подлежащий рассмотрению, автор выносит на обсуждение вопрос: «Ну что такое «химера» в обиходе? Смесь несмешиваемого», а в конце резюмирует: «Оказалось – прижился в химерах «проститутский» костный мозг. Освоился. И обнаружил, что окружающее его тело – чужое» [3]. Рассказ «Летчик кипяченый» начинается с описания опыта на уроке физики, когда холодная вода в вакууме закипает. В конце подводится итог рассказанному: «Причину смерти описали просто – разрыв мозга и гипобарическое закипание всех биологических жидкостей тела» [3].

Каждый рассказ цикла взаимосвязан с другим, подобно тому, как взаимосвязаны друг с другом части научного исследования. «Крупногабаритным случаем» связывает автор рассказы «Правильный подход или...» и «Борщ с пивом», где героями являются крупные мужчины; со следующим рассказом предыдущий объединяет общее место действия – метро: «Говоря о случаях, так или иначе связанных с метрополитеном, можно вспомнить и эту историю» [3] и др.

Взаимосвязь рассказов в цикле может быть и на уровне общей темы или некоего образа, как, например, в «Криминальных абортах», когда таким звеном, закольцовывающим рассказы в цикл, становится «качество» трупа, поступившего на стол судмедэксперта: «цветом белого мрамора», «совсем не белый – скорее желтый, как лимон», «по цвету напоминал кофе с молоком», «тело выглядело впечатляюще», словно «из концлагеря», «над этим трупом чуть подумать пришлось» [6] и др.

Произведения Ломачинского изобилуют терминологической лексикой. Автор умело оперирует специальными единицами языка, отдавая при этом себе отчет в том, что его текст все же художественный и предназначен не только для читателя со специальным образованием, поэтому в текстах часто

встречается авторский комментарий такого рода: «Просто не только для медиков писалось и хотелось быть попроще – скучные термины по возможности я везде стараюсь заменять бытовыми понятиями» [7] или «Для неспециалистов придётся сделать пространное отступление» [7]. Объяснения медицинских понятий и терминов делают текст максимально приближенным к научно-популярной литературе, оставаясь при этом в рамках художественного произведения, например, «Он вспомнил банальную аппендэктомию – удаление червеобразного отростка при аппендиците» [5]; «диссепции не обнаружено» – это так брехня по-научному называется» [8]; «полностью вырезал ампулу прямой кишки. Для лиц, от медицины далеких, поясню...» [6], «цистицерк мозга, если просто – это глиста в башке» [9]; «очень писать хочется (гиперволюмарная или холодовая стимуляция диуреза)» [9] и др.

Очень часто описание хода операции, медицинской процедуры или процедуры вскрытия напоминает запись истории болезни (смерти) в медицинской карте пациента, о чем говорит особый синтаксис – короткие предложения, фиксирующие симптоматику: «<...> симптомы острого аппендицита появились у самого доктора Пахомова. После несъеденного обеда неприятно засосало под ложечкой, потом боль возникла где-то ниже печени. Потом спустилась до края таза. Брюшная стенка внизу живота в правой половине затвердела. Если медленно давить, то боль несколько утихает, а вот если резко отпустить, то острый приступ боли кажется пробивает живот насквозь. Сильная боль, до крика» [5].

Как видим, образность создается внутри текстов, формально напоминающих научный. Это достигается использованием профессионального языка медиков – иронично-грубого, циничного и, одновременно, яркого и запоминающегося: кюретку «суют в матку и там хорошенько “стегают” маточные стенки изнутри. Кровушка с ошметками эндометрия весело течет между ног в подставленный эмалированный тазик. Ну вот и с этим покончено. Доброго вам здоровья, милая женщина» [6]; «Вжик вокруг черепа, и через минуту ларчик открылся. А вот и наша смертушка! Хорошая смерть. Моя душа поёт» [7] и т. п.

Произведения А. А. Ломачинского сочетают в себе признаки научного текста и художественного, что становится возможным благодаря особой манере письма и умению автора соединять разные стили. Методы работы автора с текстом отличаются оригинальностью подхода, образностью, эмоциональностью и натуралистичностью. Герои-врачи и их пациенты, медицинские казусы и бытовые истории, профессиональная терминология и разговорная лексика – все это является предметом рассмотрения автора и его читателя, который умело вовлекается писателем в акт сотворчества.

### Список литературы

1. Ломачинский А. А. Командировка. Электронный ресурс. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49321&p=2> (дата обращения: 15.02.2020).
2. Ломачинский А. А. Написанные рецензии. Электронный ресурс. URL: [www.proza.ru](http://www.proza.ru) (дата обращения: 15.02.2020).
3. Ломачинский А. А. Рассказы судмедэксперта. Электронный ресурс. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=110236&p=> (дата обращения: 15.02.2020).
4. Кузнецов-Казанский В. Гиппократ и Аполлон. Электронный ресурс. URL: [www.vetervostok.blogspot.ru/2011/10/blog-post\\_1243.html](http://www.vetervostok.blogspot.ru/2011/10/blog-post_1243.html) (дата обращения: 15.02.2020).
5. Ломачинский А. А. Автономный аппендицит. Электронный ресурс. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49324&p=1> (дата обращения: 15.02.2020).
6. Ломачинский А. А. Криминальные аборты. Электронный ресурс. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49323&p=1> (дата обращения: 15.02.2020).
7. Ломачинский А. А. Курьезы военной медицины и экспертизы. Электронный ресурс. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49322&p=1> (дата обращения: 15.02.2020).
8. Ломачинской А. А. ДНК негодной крови или Справедливый насильник Электронный ресурс. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=91427&p=1> (дата обращения: 15.02.2020).
9. Ломачинский А. А. Академия родная: курсантские истории. М.: Жук, 2007. 287 с.

### References

1. Lomachinskij A. A. *Komandirovka* [Business trip]. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49321&p=2> (data obrashcheniya: 15.02.2020).
2. Lomachinskij A. A. *Napisannye recenzii* [Written Reviews]. Elektronnyj resurs. URL: [www.proza.ru](http://www.proza.ru) (data obrashcheniya: 15.02.2020).
3. Lomachinskij A. A. *Rasskazy sudmedeksperta* [Stories of the forensic expert]. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=110236&p=> (data obrashcheniya: 15.02.2020).
4. Kuznecov-Kazanskij V. *Gippokrat i Apollon* [Hippocrates and Apollo]. Elektronnyj resurs. URL: [www.vetervostok.blogspot.ru/2011/10/blog-post\\_1243.html](http://www.vetervostok.blogspot.ru/2011/10/blog-post_1243.html) (data obrashcheniya: 15.02.2020).
5. Lomachinskij A. A. *Avtonomnyj appendicit* [Autonomous appendicitis]. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49324&p=1> (data obrashcheniya: 15.02.2020).
6. Lomachinskij A. A. *Kriminal'nye aborty* [Criminal abortions]. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49323&p=1> (data obrashcheniya: 15.02.2020).
7. Lomachinskij A. A. *Kur'ezy voennoj mediciny i ekspertizy* [Curiosities of military medicine and expertise]. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49322&p=1> (data obrashcheniya: 15.02.2020).
8. Lomachinskij A. A. *DNK negodnoj krovi ili Spravedlivyj nasil'nik* [Bad blood DNA or a fair rapist]. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=91427&p=1> (data obrashcheniya: 15.02.2020).
9. Lomachinskij A. A. *Akademiya rodnaya: kursantskie istorii* [Darling Academy: cadet stories]. M.: ZHuk, 2007. 287 p.

## **Особенности развития жанра баллады в отечественной поэзии XXI века**

Статья посвящена выявлению специфики развития жанра баллады в современной отечественной поэзии. В ходе анализа доказывается зависимость жанровой динамики баллады от неоднородности современных поэтических практик, развивающихся в двух направлениях, «традиционной» и «авангардной». Балладные стихи в творчестве поэтов XXI века становятся своеобразной художественной рефлексией о «страшной» современности. Баллада утрачивает свое четкое жанровое оформление, доминирующим мотивом становится мотив смерти, связанное с ним осмысление загробной жизни, бессмертия души. Поэты «традиционной» парадигмы, комбинируя жанровые черты баллады и элегические формы, репрезентируют христианское миропонимание, часто утраченное современностью (О. Чухонцев, А. Кушнер, О. Николаева и др.).

Для балладных стихов поэтов-авангардистов начала XXI в. также характерно осмысление темы смерти, которая часто связана с всеобщей катастрофой ценностей. Представители этой парадигмы часто иронизируют над образом смерти. Отказываясь от традиционного лирического «Я», они используют образы ролевых героев, маргинальных личностей, которые бросают вызов смерти, ломают христианские представления о эсхатологичности загробного мира. Особая роль субъекта речи, ведение повествования от лица покойника, его пародийно-ироническая репрезентация событий, позволяет говорить о выстраивании субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесении в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества, уводящей современный балладный стих от традиционных сюжетов романтической баллады (А. Цветков, Л. Лосев, Д. Пригов и др.).

Ключевые слова: баллада, жанровый синкретизм, современная поэзия, «традиционная» и «авангардная» парадигмы, мотив, образ.

*Svetlana Gudkova, Ekaterina Pivkina*

## **Features of the Development of the Genre Ballads in Domestic Poetry of the XXI Century**

The article is devoted to identifying the specifics of the development of the ballad genre in modern Russian poetry. The analysis proves the dependence of the genre dynamics of the ballad on the heterogeneity of modern poetic practices, developing in two directions - "traditional" and "avant-garde". Ballad poems in the works of poets of the XXI century become a kind of artistic reflection on the "terrible" modernity. The ballad is losing its clear genre design, the dominant

motive is the death motive, the associated understanding of the afterlife, the immortality of the soul. The poets of the “traditional” paradigm, combining the genre features of ballads and elegiac forms, represent the Christian worldview, often lost by modern times (O. Chukhontsev, A. Kushner, O. Nikolaeva and others).

For ballad poems by avant-garde poets of the beginning of the 21st century the concept of death, which is often associated with a universal catastrophe of values, is also characteristic. Representatives of this paradigm are often ironic over the image of death. Refusing the traditional lyrical “I”, they use images of role-playing heroes, marginalized individuals, who defy death, break Christian ideas about the eschatological nature of the underworld. The special role of the subject of speech, conducting narration on behalf of the deceased, his parody-ironic representation of events, allows us to talk about building a subjective-author's vision of the ballad story, introducing new experimental motives and images into it, creating your own mythology of creativity that takes the modern ballad verse away from traditional stories romantic ballads (A. Tsvetkov, L. Losev, D. Prigov and others).

Key words: ballad, genre syncretism, modern poetry, “traditional” and “avant-garde” paradigms, motive, image.

Одной из наиболее актуальных проблем отечественного литературоведения является проблема жанровой динамики. Современная поэзия, отличающаяся многообразием творческих практик, жанровым синтезом, не в меньшей мере, чем проза рубежа XX–XXI веков, требует углубленного изучения жанровой системы. Сегодня поэты активно используют в своем творчестве неканонические жанровые формы как более гибкие, способные синтезировать родовые признаки, что позволяет наиболее репрезентативно передать многомерную картину современной действительности. Этим критериям наиболее ярко соответствует жанр баллады, определяемый как «гибридный» лиро-эпический жанр.

В современной поэзии ее жанровый «облик» напрямую связан с особенностью поэтического процесса, в котором выделяются «традиционная» и «авангардная» парадигмы [см.: 2]. Наличие особого драматически-напряженного сюжета, мистическая составляющая, нарративность делает балладу и сегодня привлекательной как для поэтов «традиционной» парадигмы, так и «авангардной». Жанровая гибкость и тематическая «всеядность» жанра позволила поэтам и в XXI в. наиболее ярко отражать нестабильность и противоречивость современной действительности. Не случайно Н. В. Барковская, выделяя ведущие жанровые установки баллады (присутствие таинственных, непонятных сил, которые угрожают порядку и благополучию), отмечает, что ее черты «отвечают мироощущению людей <...>. Страх подогревают и ежедневные сообщения о катастрофах, стихийных бедствиях, дефолтах, авариях, террористических актах» [1, с. 13].

Необычные повествовательные сюжеты, как и балладные герои, становятся событиями и участниками общей «травмирующей ситуацией» современного мира. Даже частое отсутствие лирического «Я», его устранение в балладных текстах, выводит поэта в позицию большого знания. В большинстве случаев балладные стихи в творчестве современных авторов становятся своеобразной художественной рефлексией о «страшном мире» современности. Говоря о периодичности внимания поэзии к данному жанру, И. Кукулин совершенно справедливо подчеркивал, что «балладность – в виде жанра баллады как такового или в виде поэзии несобственно-прямых образов – активизируется в истории литературы (по крайней мере, русской) всякий раз через несколько лет после масштабных социальных катаклизмов» [4, с. 238]. Исследователь выделяет эпоху начала XIX столетия – период окончания Отечественной войны; начало XX столетия – после революции и Гражданской войны; рубеж XX–XXI веков – «после трансформации всей общественной, политической и экономической жизни России и глобальных изменений частного и публичного пространств (новые медиа, резкое усиление межкультурного взаимодействия, терроризм и пр.)» [4, с. 238].

Действительно, социально-политические катаклизмы, глобальные экологические проблемы, нестабильность эпохи, вселяют чувство страха, неуверенность в завтрашнем дне. Реинкарнируя жанровые черты баллады, современные авторы передают свое отношение к миру и происходящим событиям. Балладная атмосфера, проникая в поэтическую ткань современной лирики, репрезентативно демонстрирует внутреннее смятение, потерянности и одиночество человеческой личности. Заметим, что указанные поэтические установки по-разному реализуются в поэтике «традиционной» и «авангардной» парадигм, выделяемых в современной поэзии. Поэтическое осмысление современной действительности находит свое развитие и в творчестве поэтов-традиционалистов, и поэтов-авангардистов.

Так в творчестве представителей «традиционной» парадигмы она в большинстве случаев остается лирической балладой, в основе которой лежит драматически-напряженное осмысление мира. Балладная атмосфера позволяет современным авторам передать свое видение тех или иных событий. В связи с этим можно выделить произведения таких авторов, как А. Кушнера «Долго руку держала в руке» (2005), «Набирая номер, попасть по ошибке в ад» (2005); О. Николаевой «Это умер дурень Юрка – не крещен и не отпет» (2009), «Позвал на именины к себе средиземноморский правитель...» (2013), «Баллада о Сашке Билом» (2014); С. Юлиной «Леший» (2014), «Старое имение» (2016) и др.

Уже по названию поэтических текстов видно, что поэты отказываются от жанрового маркирования. Многие исследователи склонны называть такие стихи «страшными», «готическими». Так, например, Д. Быков отмечает: «Готические – то есть таинственные, недоговоренные, мистические, – и вполне реалистические, но посвященные пугающему, ужасному, вытесняемому из сознания. Потому что, согласитесь, трусостью было бы после XX века говорить лишь о вымышленном, мистическом зле, игнорируя зло реальное, словно прорвавшиеся к нам из собственных наших детских кошмаров» [цит. по: 8, с. 10].

Следует отметить, что таинственное часто связано у поэтов-лириков со смертью, уходом человека в иной мир. Его всегда страшит и одновременно манит ужас небытия и таинственное сознание бесконечности бытия. В этом отношении определенный интерес представляют произведения А. Кушнера и О. Николаевой, которых волнует вопрос о жизни после смерти, о бессмертии человеческой души. Их поэтические миры многообразны и просты одновременно, они наполнены религиозными размышлениями, образами мировой культуры и искусства. Так, например, поэтический мир А. Кушнера во многом близок акмеистической традиции, он вмещает в себя предметную бытоописательность и одновременную включенность в мировой культурный контекст.

Балладная атмосфера наиболее ярко ощущается в его стихотворении «Долго руку держала в руке». На первый взгляд, это лирическое стихотворение, центральным мотивом которого является мотив смерти любимого человека. Однако интрига создается обещанием возлюбленного после своей смерти подать знак о существовании загробного мира в виде прилетевшей стрекозы: «И шепнул он ей, глядя в глаза: / Если жизнь существует иная, / Я подам тебе знак: стрекоза / Постучится в окно золотая» [цит. по: 8, с. 350].

Боль утраты рассеивает все надежды на таинство смерти и невозможность соединения душ в другой жизни. Лирическое повествование о боли и утрате, занимающее большую часть поэтического текста (5 катренов), не выводит в семантическое ядро жанра баллады, однако последняя часть становится особенно напряженной за счет введения таинственного ночного телефонного звонка: «Но звонок разбудил в два часа – / И в мобильную легкую трубку / Чей-то голос сказал: «Стрекоза» / Как сквозь тряпку сказал или губку» [цит. по: 8, с. 351].

Следует отметить, что в этом отношении А. Кушнер близок Е. Рейну, который в «Балладе ночного звонка» также актуализирует таинственно-



мистическую составляющую сюжета за счет телефонного звонка от некой таинственной незнакомки. В обоих случаях элемент тайны, мистики связан с ночным звонком, который остается загадкой, а размышления о нем заставляют героев волноваться: «Может, птица и рыба говорили со мной, / Может, гад земноводный или призрак лесной?», «Или женщина это позвонила ко мне, / Сверхъестественно номер подбирая во сне?» [цит. по: 8, с. 111]. Границы реального и ирреального стираются в финале: герои пытаются найти рациональное объяснение случившемуся и кажется, что находят, но присутствие недоговоренности делает финал многозначительным: «Я-то думаю: он попросил / Перед смертью надежного друга, / Тот набрался отваги и сил: / Не такая большая заслуга...» [цит. по: 8, с. 351].

Как мы видим, на первый план в произведениях А. Кушнера и Е. Рейна выходит лирическое переживание, а характерная жанровая атмосфера баллады подчеркивает, усиливает звучание основного лирического мотива (одиночество, тоска, грусть), создавая особый драматизм и напряженность. Подобные балладные стихи, приближающиеся к жанру элегии, позволяют передать внутренние переживания героя во всей их полноте и многогранности.

Если в балладных стихах А. Кушнера, Е. Рейна делается лишь намек на существование другого, бытийного мира, то в поэзии О. Николаевой утверждается его существование, указывается на ответственность человека за свои поступки перед божественным миром. Во многом ее лирика ориентирована на традиции русской духовной поэзии, в ней преобладают христианские мотивы. Стихи О. Николаевой направлены к принципиально другой языковой вселенной, к вселенной смыслов священных книг, церковного богослужения. Ее лирика обращена к общечеловеческому, духовному началу, чему способствует христианский настрой личности самой поэтессы. В балладных стихах О. Николаевой также доминирует религиозный мотив. Размышление о добре и зле, о жизни после смерти представлены в лирической балладе «Это умер дурень Юрка – не крещен и не отпет...». Основу поэтического текста составляет притчевый сюжет об искуплении детьми грехов своих родителей. Не случайно выбрано имя героини – Мария, которое отсылает нас к образу святой Девы Марии. Дочь встает на путь искупления несправедливой жизни своего отца: «Есть у Юрки дочь Мария, / дочь Мария – так она / За пути его кривые горечь испила сполна. / За бесчинства роковые, без креста чумной погост, / За грехи его Мария принимает строгий пост» [5].

О. Николаева акцентирует дидактическую составляющую поэтического текста, указывает на возможность искупления грехов путем покаяния и молитвы. Дочь жертвует всеми благами земной жизни ради спасения заблудшей

души своего отца. Несмотря на наивный характер представленной истории, О. Николаева вкладывает в нее глубокий сакральный смысл. Назидательные стихи прежде всего учат милосердию и всепрощению.

Следует отметить, что данное произведение демонстрирует синтез жанровых форм баллады, притчи, стихотворного рассказа-назидания, детской «страшилки». Подобная эклектичная ткань позволяет в простой, доступной форме рассказать о сложных взаимоотношениях человека с Богом, о возможном для любого человека пути очищения и обретения Бога внутри себя. Именно с этой целью в пространстве поэтического текста соединяются различные лексические пласты. Современная поэтесса, комбинируя высокую поэтическую лексику («бесчинства роковые», «погост», «царство мертвых» и др.) и сниженную («папку глупого», «поганое место», «кто-то колобродит», «дворники орут» и др.), подчеркивает, с одной стороны, порочность современного мира, погрязшего в суетности жизни («Сверху слышится мазурка, снизу – дворники орут. / Справа – кто-то колобродит, слева – завывает дрель, / А Мария ходит, ходит среди мертвеющих земель» [5]), а с другой, возможность всепрощения, обретения истины. Человек может духовно подняться над мирской обыденной жизнью, часто растраченной на суетность, меркантильность и праздность существования.

Несмотря на присутствие иронии, комизма, читатель ощущает драматическую тональность балладного стиха О. Николаевой («В седине, почти без пищи, в старом рубище, без сна / В царстве мертвых ищет, ищет папку глупого она» [5]). От канонического жанра романтической баллады в произведении современной поэтессы остается таинственный сюжет, наличие сверхъестественной силы, проникновение в царство мертвых, смещение границ миров. В отличие от произведений Е. Рейна, А. Кушнера, где важную роль играет лирический герой, О. Николаева использует образ рассказчика, отстраненного от изображаемых событий. Форма изложения истории со стороны, нарраторская отстраненность, введение диалога (между Богом и Марией) также сближает данное произведение с жанровыми признаками романтической баллады.

Совершенно в ином плане происходит выстраивание балладного сюжета в творчестве поэтов-авангардистов (А. Цветков, Л. Лосев, Д. Пригов, Т. Кибиров и др.). Многим из них также интересна тема смерти, которая часто связана с всеобщей катастрофой ценностей, разрушением значимости художественного слова, утратой роли поэта в обществе. Однако представители данной парадигмы часто иронизируют над образом смерти, утверждая пустоту и «звездную безграничность» конца человеческой жизни. Отказываясь

от традиционного лирического «Я», они используют образы ролевых героев, маргинальных личностей, которые бросают вызов смерти, ломают христианские представления о эсхатологичности загробного мира. Именно таким предстает поэтическое творчество А. Цветкова. В начале XXI века (почти после двадцатилетнего молчания) он активно проявил себя в жанре баллады. Его книга «Песни и баллады» (2014) вызвала много положительных откликов. Например, В. Козлов утверждает, что «перед нами крупный поэт современности – причем поэт балладный <...> назвать второго крупного поэта, у которого баллада играла бы столь большую роль, крайне затруднительно» [3].

«Песни и баллады» А. Цветкова – это книга стихов, крупная поэтическая целостность, ее сюжетообразующей основой становится судьба Страны, которая подвергается нападению зла. Причем зло представлено в разных видах – это не только сверхъестественные существа, чудовища, монстры, перешедшие из компьютерных игр и захватившие сознание современного человека, но и реальные трагические события как прошлого (гражданские войны), так и современности (судьба Беслана, война в Чечне, на Украине). А. Цветков создает «страшный» балладный мир войны, характерный для всех времен («Балладе о солдате»). Сама смерть не страшна, автор создает ее иронично-трагическими красками, гораздо страшнее бессмысленность любой войны, ее абсурдность и бесчеловечность: «говорят что однажды растает / от последнего солнца вода / государыня снова расставит / нас в былые шеренги тогда / мы покойники страх нам не ведом / потому-то подгнивший дружок / и сидим у лимана с ахмедом / с остальными костями в кружок / напою басурманского братца / научу его залпом до дна / скоро снова за сабельку браться / да поди заржавела она / кто преставился не умирает / и сметая ненужную плоть / размерзающих нас озирает / одноглазый в медалях господь» [9, с. 6].

Поэт отказывается от точных дат, событий, топонимических реалий. Быстрая смена географических пространств (Украина, Приамурье, центральные города России, космическое пространство и т.п.) создает «размытую», условную реальность, смещает границы миров, что усиливает абстрактность поэтических образов, свойственной метафизической поэзии: «завтра на этот бедный богооставленный остров / чьи углеводороды выкачены почти / высадится десант инопланетных монстров / челюсти из титана лазерные зрачки / больше уму не тайна их членистоногий нор / явственней костный хруст и кровь солоней с утра / долг наш теперь последний вахта у мониторов / все ж мы писатели сука каторжники труда» [9, с. 19].

О чем бы поэт ни рассуждал, он всегда подводит читателя к теме поэта и поэзии, он рефлексивен о творчестве, выводит зоны ответственности поэта за судьбу «исчезающей Страны». При этом важную роль в его стихах играет язык. Поэт имитирует бессвязный, инфантильный стиль. А. Э. Скворцов совершенно справедливо подчеркивает: «Субъект речи, мучительно блуждая в лингвистических потемках, вяло и с каждой строкой вновь и вновь старается сформулировать нечто существенное, но почти всегда терпит поражение и лишь в финале доходит до логического завершения. <...> Но именно эти “ошибки” предваряют эффектное и естественное завершение всего поэтического высказывания, потому что благодаря своей грамматической аномальности язык А. Цветкова порождает выразительные и зримые художественные образы» [7, с. 282].

Корявый, с грамматической точки зрения неправильный язык поэзии А. Цветкова помогает передать абсурдность действительности, разрушение и смерть, и в этом плане его поэтика сродни поэтической технике М. Амелина («Гнутая речь» 2011). Причем, смерти подвержена как сама Страна, так и человек. Поэт наблюдает со стороны, как происходит его окончательная гибель в «страшном» мире. При этом автор не выступает подлинным христианином, напротив, все средства художественной изобразительности направлены на утверждение его атеистического взгляда на мир. В этом отношении поэты-авангардисты часто расходятся с представителями «традиционной» поэтической парадигмы. Автор наблюдает за человеком из эсхатологической перспективы: «не печальтесь и не тратьте / на прощание ни дня / потому что очень кстати / вы теряете меня / в этой жалобной личине / я мешал бы вам и ныл / я ушел по той причине / по которой долго был / жизнь вообще не долг а милость / может быть она приснилась / жаль неведома кому / камню коршуну коню» [9, с. 84].

Обращает на себя внимание тот факт, что в поэзии А. Цветкова, и, в частности, в балладных стихах, отсутствует страх смерти, естественный и характерный для многих поэтов. Отсюда отсутствие и таинства ухода, прощания с жизнью; исчезает мистическая составляющая загробного мира, притягательная и пугающая одновременно. А. Э. Скворцов по этому поводу пишет: «По Цветкову не страшно, что жизнь кончена, – само по себе это ни хорошо и ни плохо, – ужас и отвращение вызывает только то, что жизнь часто бывает реализована без каких-либо понятий о долге и чувстве собственного достоинства» [7, с. 277].

По мысли поэта, подлинный смысл творчества состоит в преодолении смерти и распада, именно утрата значимости и ценности слова делает чело-

века беззащитным перед хаосом действительности. Данная тема становится центральной в книге «Песни и баллады», произрастая на балладной поэтике цветковского мифотворчества, которая далека от традиции романтической баллады. Вырождение Страны в творчестве поэта сопровождается умиранием ее языка, отсюда так часто поэтический голос звучит из-под надгробных плит, придавая поэтическому высказыванию иронично-трагедийный оттенок. Иронично представляя образ смерти и величие умершего поэта, автор уходит от классической мистико-религиозной основы баллады: «мне лежится неудобно / полым черепом звеня / надо мной стоит надгробно / конный памятник меня / <...> / крышка к морде в бурных пятнах / где пролег последний путь / крысы в гробиках частных / но не конные отнюдь» [9, с. 98].

В данном случае мы также можем говорить не о возрождении балладной традиции, а скорее о ее деконструкции, выстраивании субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесение в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества.

Похожее отношение к балладной традиции, страху смерти, роли поэта и поэзии мы можем обнаружить и в творчестве Л. Лосева («Невидимая баллада» 2001). Его поэтический стиль также основан на ироническом коллаже, цитатности, жанровой амбивалентности (перманентное «опрокидывание» высоких жанров в низкие и наоборот), поэтическом карнавале. В основе сюжета лосевской баллады лежит история, представленная разными повествовательными субъектами: от лица покойного, наблюдавшего за своими похоронами («Тканью с Христом распятым / Накрыт сосновый гроб / Покоем и распадом / Мой опечатан лоб» [цит. по: 8, с. 370]), от лица знакомых и близких покойного, а также рассказчиком, наблюдавшим за процессом поминок со стороны. Комбинируя различные повествовательные стратегии, автор снимает оболочку трагичного с ухода поэта из жизни: «<...> Ах, кружева развязались в тетрадах его поэм. / Ужасна последняя запись: / окончу, когда поем» [цит. по: 8, с. 371]. Посредством иронии автор разрушает христианское миропонимание смерти, отрицает существование потустороннего мира. Балладная атмосфера «страшного» мира выполняет совершенно иную задачу, по сравнению с традиционной романтической балладой. Акцентируя отсутствие загробного мира, его «невидимость», Л. Лосев утверждает венаходимую значимость поэта и его слова. Все земное тленно, констатирует поэт, «пространство без небес» не страшит, и только поэтическое наследие остается в Вечности и делает поэта бессмертным: «Без губ чего вы споете? / Без рук какое шитье? / А, все же, душа на свободе / взялась за свое – / в небе того же цвета, / что грифель карандаша, / невидимое вот это / выводит душа» [цит. по: 8, с. 372].

Несмотря на жанровую маркированность баллады, выносимую поэтами в название, в таких произведениях мало что остается от традиционного жанрового канона романтической баллады. Авторы по средствам постмодернистских приемов нарочито его разрушают, оставляя в качестве доминанты лишь его готическую составляющую. Более ориентируясь на жанровые формы лирического цикла, поэты-авангардисты укрупняют поэтическую идею, подчеркивают масштабность и значимость поставленных ими проблем.

Таким образом, как мы смогли убедиться, жанр баллады остается востребованным и в поэзии XXI века. В лирике поэтов-традиционалистов (А. Кушнера, Е. Рейна, О. Николаевой и др.) баллада продолжает развиваться как лирическое стихотворение, сближающееся с элегией, где важная роль принадлежит образу лирического героя, ищущего ответа на вопросы, связанные с антропоцентрическим пониманием мира. Балладная атмосфера в таких произведениях создается за счет введения элементов мистики, невозможности рационального объяснения определенных событий в жизни человека, драматических коллизий в осмыслении социально-политических, нравственных проблем современности. Доминирующим мотивом становится мотив смерти и связанное с ним осмысление загробной жизни, бессмертия души. Отсюда акцентируется мотив страха и ответственности человека за свои поступки перед божественным миром, который одновременно страшит и манит своей таинственностью.

Поэты «традиционной» парадигмы, комбинируя жанровые черты баллады и элегические формы, репрезентируют христианское миропонимание, часто утраченное современностью. В этом отношении особая заслуга принадлежит О. Николаевой, в чьем творчестве жанровые черты баллады синтезируются с жанровыми признаками притчи, назидательного рассказа в стихах, сатирического памфлета. Подобная поэтическая эклектика позволяет в простой и доступной форме передать боль о «страшном» современном мире, утопающем в многочисленных расправах и братоубийственных войнах. Балладные стихи О. Николаевой вносят в современную поэзию понимание духовного подвига как служение людям.

Противоположный характер развития балладного сюжета наблюдается в поэзии представителей «авангардной» парадигмы (А. Цветкова, Л. Лосева, Д. Пригова и др.). Им также интересна тема смерти и бессмертия. Однако мистическая составляющая складывается не в попытке заглянуть в мир иной, постичь его тайну, а в создании иронического отношения к смерти. Особая роль субъекта речи, ведение повествования от лица покойника, его пародийно-ироническая репрезентация событий, позволяет говорить о выстраивании

субъективно-авторского видения балладного сюжета, привнесение в него новых экспериментальных мотивов и образов, создании собственной мифологии творчества, далеко уводящего современный балладный стих от традиционных сюжетов романтической баллады. В таких стихах прежде всего исчезает мистическая составляющая загробного мира. Используя инфантильный стиль, ломая все грамматические и синтаксические правила, поэты-авангардисты передают смерть языка, которая напрямую связана с вымирание Страны. Отсюда актуализация в балладных стихах темы поэта и поэзии: смысл творчества трактуется как преодоление смерти и распада.

### Список литературы

1. Барковская Н. В. Жанр баллады в современной русской поэзии // *Scriptamanent: науч. журн. Ассоциации открытой дипломатики*. 2011. № 3(11). С. 13–21.
2. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современной поэтическом пространстве: теоретико- и историко-литературные аспекты проблемы // *Вестн. Пятигор. гос. лингвист. ун-та*. 2009. № 4. С. 210–213.
3. Козлов В. Страшная идиллия Алексея Цветкова // *Prosodia*. 2016. № 4. Электронный ресурс. URL: <http://www.zh-zal.ru/prosodia/2016/4/strashnaya-idilliya-alekse> (дата обращения: 23.01.2020).
4. Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно. О том, как метод исследования конструирует литературный канон // *Новое лит. обозрение*. 2008. № 89. С. 228–240.
5. Николаева О. Стихи // *Знамя*. 2009. № 6. Электронный ресурс. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=3930> (дата обращения: 25.12.2019).
6. Пивкина Е. В. Жанровая природа баллады в теоретическом осмыслении отечественного литературоведения / Е. В. Пивкина, С. П. Гудкова // *Гуманитарные науки и образование*. 2015. № 2. С. 104–108.
7. Скворцов А. Э. *Игра в современной русской поэзии*. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2005. 364 с.
8. *Страшные стихи* / сост. Д. Быков, Ю. Ульянова. М.: Э, 2016. 640 с.
9. Цветков А. *Песни и баллады*. М.: ОГИ, 2014. 112 с.

### References

1. Barkovskaya N. V. *Zhanr ballady v sovremennoy russkoy poezii* [Ballad genre in contemporary Russian poetry] *Scriptamanent: nauchnyy zhurnal Assotsiatsii otkrytoy diplomatiki* [Scriptamanent: Association of Open Diplomacy Scientific Journal]. 2011. № 3(11), pp. 13–21.
2. Gudkova S. P. «*Traditsionnaya*» i «*avangardnaya*» *paradigmy v sovremennoy poeticheskom prostranstve: teoretiko-i istoriko-literaturnye aspekty problemy* ["Traditional" and "avant-garde" paradigms in the contemporary poetic space: theoretical and historical-literary aspects of the problem] *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* [Bulletin of the Pyatigorsk State Linguistic University]. 2009. № 4, pp. 210–213.
3. Kozlov V. *Strashnaya idilliya Alekseya Tsvetkova* [The terrible idyll of Alexei Tsvetkov] *Prosodia*. 2016. № 4. Elektronnyy resurs. URL: <http://www.zh-zal.ru/prosodia/2016/4/strashnaya-idilliya-alekse> (data obrashcheniya: 23.01.2020).

4. Kukulin I. *Ot Svarovskogo k Zhukovskomu i obratno. O tom, kak metod issledovaniya konstruiruet literaturnyy kanon* [From Swarovsky to Zhukovsky and vice versa. How the research method constructs a literary canon] *Novoe lit. obozrenie* [New lit. review]. 2008. № 89, pp. 228–240.

5. Nikolaeva O. *Stikhi* [Poems] *Znamya* [Banner]. 2009. №6. Elektronnyy resurs. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=3930> (data obrashcheniya: 25.12.2019).

6. Pivkina E. V. *Zhanrovaya priroda ballady v teoreticheskom osmyslenii otechestvennogo literaturovedeniya* [The genre nature of ballads in the theoretical understanding of Russian literary criticism / E. V. Pivkina, S. P. Gudkova] *Gumanitarnye nauki i obrazovanie* [Humanities and Education]. 2015. № 2, pp. 104–108.

7. Skvortsov A. E. *Igra v sovremennoy russkoy poezii* [The game in modern Russian poetry]. Kazan': Izd-vo Kazan. un-ta, 2005. 364 p.

8. *Strashnye stikhi* [Scary verses] sost. D. Bykov, Yu. Ul'yanova. Moscow: E, 2016. 640 p.

9. Tsvetkov A. *Pesni i ballady* [Songs and Ballads]. Moscow: OGI, 2014. 112 p.



УДК 82-343.4

ГРНТИ 17.71

*Т. Жилина-Элс*

## **Повтор как функциональный элемент в русской волшебной сказке и проблемы его перевода на английский язык**

В статье рассмотрена одна из важных и сложных проблем, стоящих перед переводчиками фольклорных произведений и привлекающих к себе внимание исследователей. Анализируя виды повтора, типичного для русской волшебной сказки, и его функции, автор детально изучает возможности перевода каждого из этих видов на английский язык, сопоставляя различные варианты и определяя наиболее предпочтительный.

Применение лексико-семантического анализа дает возможность также выявить максимально точные средства передачи смысла. В процессе анализа автор выявляет характерные трудности, с которыми сталкиваются переводчики, и предлагает пути их решения. Особое внимание уделено отсутствующим в оригинале фрагментам, которые включают переводчики, стремясь разнообразить первоисточник.

Ключевые слова: русские волшебные сказки, народные сказки, повтор, перевод.

*Tatyana Zhilina-Els*

## **Repetition as a Functional Element in the Russian Folk and Fairy Tales and Problems of Its Translation into English**

The article addresses one of the most important as well as the most complicated issues translators and researchers of folklore face. Having analyzed the types of repetition typical for Russian fairy tales and their functions, the author studies possibilities of translation into English for each of them comparing various options and showing the preferable ones.

The use of lexical and semantic analysis made it possible to find the most expressive means to capture the exact meaning. Examining texts, the author shows typical problems translators have and suggests ways to solve. Particular attention is paid to the inserts missing in the original that translators introduce in order to diversify the initial text.

Key words: Russian fairy tales, folk tales, repetition, translation.

Сказка как жанр устного народного творчества распространена по всему миру, общеизвестно, что нет такого народа, в фольклоре которого она бы отсутствовала. Исследователи давно пришли к выводу, что сказки народов мира сюжетно и содержательно связаны между собой, образуя единый сказочный ареал. Область сказки огромна, не одно поколение учёных посвятило себя её исследованию. Изучение сказки – это целая самостоятельная наука энциклопедического характера, которая немыслима без истории народов мира, этнографии, истории религии, истории форм мышления и поэтических форм, языкознания, исторической поэтики. О сказке существует огромная, необозримая литература. Один только библиографический перечень названий трудов о сказке составил бы целый том, не говоря уже о перечне сборников, выходящих во всём мире. При этом нельзя не заметить, что проблемами этого жанра занимались, прежде всего, фольклористы-литературоведы, а количество исследований в лингвистическом аспекте до сих пор остается весьма ограниченным.

За последние два десятилетия вопросы, связанные с переводом сказок, с одной стороны, и с ролью повтора – с другой, стали в большей степени привлекать к себе внимание. Так, в середине 2000-х годов появились диссертационные работы И. Ф. Амроян [1] и Ю. В. Васильевой [5] в которых исследуется феномен повтора/повторяемости во всех видах русского, а также англо-шотландского, болгарского и чешского фольклора. В статье Е. Е. Петровой [13], написанной на материале английских народных сказок, повторы и сравнения выделены как главные традиционные лексико-стилистические средства. Повтор как средство экспрессивности упоминается также в статье Г. В. Порческу [15], который причисляет его к второстепенным приёмам, используемым в английских сказках.

Среди работ, посвященных общим проблемам перевода русских сказок, выделяется, прежде всего, статья Т. Н. Богдановой [4]. В ней автор обращается к британской традиции перевода русских сказок на английский язык, показывая, что с самого начала появления интереса к русскому фольклору у переводчиков существует два подхода, в которых точность противостоит поэтичности. Автор статьи склоняется к выводу, что последняя более предпочтительна. Перевод повторов в русской сказке на английский язык стал объектом внимания также в статье А. Д. Беловой и И. И. Даниловой [3, с. 283], однако здесь функции повтора и его видов представлены неполно, что, в свою очередь, ограничило анализ возможностей перевода. В других статьях авторы [8; 6] концентрируют свое внимание на общих вопросах перевода, лишь вскользь упоминая о повторе, который не играет в их концеп-

циях значительной роли. В связи с этим в предлагаемой работе ставится задача классифицировать случаи повтора, характерные для русской народной сказки, и определить закономерности и способы передачи на английский язык тех или иных видов повтора.

Прежде чем рассматривать те или иные внутрижанровые проблемы, необходимо обратиться к определению сказки. Существует несколько основных дефиниций сказки как жанра. В наше время принята формулировка, данная известным исследователем-фольклористом Э. В. Померанцевой: Народная сказка (или казка, байка, побасенка) – эпическое устное художественное произведение, преимущественно прозаическое, волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Последний признак отличает сказку от других жанров устной прозы: сказа, предания и былички, то есть от рассказов, преподносимых рассказчиком слушателям как повествование о действительно имевших место событиях, как бы маловероятны и фантастичны они иногда ни были [14, с. 34]. Ранее при исследовании этого жанра учёные пользовались толкованием одного из основателей российской фольклористики А. И. Никифорова: «Сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [11, с. 7]. Эти определения в некоторой мере дополняют друг друга.

Общеизвестно, что сказка должна уводить слушателя в ирреальный мир, следовательно, она не может рассказываться обычным повседневным языком: и по своему содержанию, и по своей форме сказка должна быть необычной, эстетически изысканной. Естественно, что сказочник должен был владеть набором стилевых приёмов, обладающих эстетическим, эмоционально-психологическим воздействием на слушателя. Среди этих приемов важнейшим является повтор. По определению, данному в Литературном энциклопедическом словаре, повтор – это основная разновидность стилистических фигур прибавления. В простейшем его случае слова повторяются подряд (эпанолепсис АА), в более сложных – в началах и концах смежных отрезков текста (анафора А..., А..., эпифора ...А, ...А, анадиплосис ...А, А..., симплока А ... В, А ... В). Повтор с ослаблением смыслового тождества повторяемых слов даёт анакласис, с ослаблением звукового тождества – паронимию, этимологизацию, полиптон. По аналогии с этим различаются звуковые повторы (аллитерации), фразовые (рефрены) и образные (одних и тех же мотивов, ситуаций и пр.) [9, с. 283]. Известно, что повтор, как явление музыкально-ритмическое, ведёт своё происхождение от древнейших ритми-

ческих образований, ещё не связанных со словом и мыслью. Исследователями было обнаружено, что композиционная ритмичность наблюдается далеко не во всех, но всё же во многих сказках, она возникает в результате повторения почти идентичных по содержанию и совершенно аналогичных по речевой интонации эпизодов и сцен.

Повторяемость сходных картин и ситуаций, создающую повествовательно-композиционный ритм, можно найти во многих волшебных сказках. Например, в сказке «Сивка-бурка» представлено троекратное посещение могилы: следующие друг за другом три картины, в которых описываются эти посещения, очень близки в смысловом и интонационном отношении и создают композиционную ритмичность начала сказки. Затем даются три почти идентичные картины доставания портрета, и заканчивается сказка тремя картинами царского пира. Такого типа троичность представлена и во многих других сказках, напр., «Иван-Царевич и Серый волк», «Марья Моревна», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». В этих и многих других сказках повтор используется для оформления зачинов, концовок и межэпизодических вставок, поскольку повторение ситуаций и картин создаёт сквозную композиционную ритмичность сказки.

Известно, что ритмичность, свойственная как фольклору, так и литературной художественной прозе, достигается различными приёмами и средствами. Среди них, по мнению исследователей, важное место занимают разнородные повторения и параллелизмы. Повторение начальных сочинительных и подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец – наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определённого типа создают основу для восприятия художественной прозы как ритмической, – справедливо считает В. М. Жирмунский [7, с. 37]. Но это не единственная функция повтора. Поскольку фольклор предполагал лишь устную форму произведений, то многократный повтор как многочисленное воспроизведение и больших фрагментов, и их отдельных элементов, было необходимо для того, чтобы закрепить их в памяти следующего поколения. Ещё одной немаловажной функцией повтора было замедление ритма повествования для облегчения восприятия. Слушатель не может воспринимать всё произведение с одинаковым вниманием, его концентрация то возрастает, то снижается, и повтор как приём ретардации, о котором упоминают многие авторитетные учёные-фольклористы (например, В. Я. Пропп) [16, с. 67], предназначен как раз для таких моментов «усталости» слушателя и сказителя.

Многие действия в древнем фольклоре должны быть представлены как весьма интенсивные, не такие, как совершает обычный человек, однако средства для выражения этой интенсивности весьма ограничены, поэтому действие повторяется несколько раз для подчеркивания его продолжительности (*шёл, шёл, шёл; плыл, плыл, плыл; летел он, летел* и др.) и интенсивности качества (*молодец-молоцом, золотая-драгоценная; злато-серебро; жить-поживать да горя не знать*), а иногда и множественности (*гуси-лебеди; рать-сила*). Повторение действий в фольклоре имеет такую же функцию, как гиперболизация, которая предполагает преувеличение размеров, качеств или свойств. Многократность действий есть первобытный способ выразить мощь и интенсивность этих действий и силу эмоций рассказчика. Итак, повтор в сказке выполняет следующие функции:

1. Образование ритмичности.

2. Выражение продолжительности действия, интенсивности качества, множественности вещей.

3. Создание эстетических эффектов.

Перечисленные выше функции выражаются следующими видами повтора:

1. Сюжетный (композиционный): *Солнце высоко, колодец далеко, жар донимает, пот выступает. Стоит коровье (лошадиное, козлиное) копытце, полно водицы.*

2. Морфологический (корневой): *сослужить службу, сказка сказывается, дело делается, старый старичок, горько-прегорько, поплакал-поплакал.*

3. Лексико-семантический (разнокорневая тавтология): *жил-был, холост-неженат, заплакал-запечалился, целовать-обнимать, путь-дорога, встать-пробудиться, верой-правдой, в некотором царстве, в некотором государстве, тело срослось, соединилось.*

4. Грамматический (синтаксический): *... а возле этого дома был дремучий лес, а в лесу на полянке стояла избушка, а в избушке жила баба-яга; ... меня посылают за огнём к бабе-яге, а баба-яга меня съест.*

5. Фонетический (аллитерация): *скоро сказка сказывается, пестом погоняет, помелом ..., подошла к старухе со страхом, погостили они, попиrowали и поехали.*

Прежде чем рассматривать возможности перевода сказок, следует поставить вопрос о сущности самого перевода. По мысли авторитетного учёного, «переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания» [2, с. 11]. Однако не будем забывать, что художественный перевод мыслим в двух наиболее общих взаимосвязанных из-

мерениях: уровень художественности и степень точности. Филологам хорошо известно, что художественный перевод может быть неточным, а точный – не художественным. Искусство перевода состоит не просто в мастерстве, а в умении подобрать точные и адекватные художественные образы, существующие в другом языке. Всевозможные трансформации объясняются различиями языков, но в образном толковании и воссоздании образа проявляются эстетические взгляды и принципы, присущие данному переводчику и его эпохе. Обратимся ко второму измерению – полноценности, адекватности перевода: «Полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему» [17, с. 127]. Полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы. Это значит также, что необходимо установить, какие из значений или функций слова или словосочетания пользуются преимуществом при переводе, а какими можно пожертвовать с тем, чтобы потери были минимальными.

Основной функцией повтора в сказке, как уже говорилось выше, является создание ритмичности. Как в поэзии, где в основе лежит упорядоченность звуковых единиц речи, так и в прозе, где главным является синтаксический фактор, ритм основан на чередовании различных речевых единиц и глубоко специфичен для каждого отдельного языка, связан с его внутренними закономерностями, как фонетическими, так и синтаксическими. Именно поэтому механического переноса ритма из одного языка в другой быть не может. Примером того, как переводчик смог хорошо уловить и передать ритм, может служить следующий отрывок из сказки «Марья Моревна»: *Можно ячмень засеять, подождать, пока он вырастет, сжать, смолотить, пиво наварить, допьяна напиться, до отвала выпиться да тогда вдогонь ехать – и то поспеем* [10, с. 189] – *'If we were to sow some barley, wait till it ripens, reap and thresh it, brew beer out of it, drink till we were drunk and not to go after them till had slept it off, we should still catch them up'* [19, с. 179].

Как пример сюжетного повтора можно привести сцены приветствия зятями Ивана-царевича из этой же сказки. Переводчик даёт три различных варианта повторяющейся идентичной картины: с одной стороны, воспитанным на литературных (или тщательно литературно обработанных сказках) западным читателям точный повтор может показаться скучным, а с другой – переводчик и сам стремится разнообразить текст. Ниже даны все три варианта перевода, но наиболее удачным нам представляется второй: *Слетел Сокол / Орёл / Ворон с дерева, ударился оземь, обернулся добрым молодцем и закричал: Вставай, Марья / Ольга / Анна-царевна, милый наш братец идёт! Марья /*

Ольга / Анна-царевна тотчас прибежала, стала его целовать-обнимать, про здоровье расспрашивать, про своё житьё-бытьё рассказывать [10, с. 187].

*The Falcon / Eagle / Raven flew off the tree, struck the ground and turning into a handsome youth cried: Come, Tsarevna Marya / Olga / Anna, get up, for our own dear brother is here!*

- *Hearing him Tsarevna Marya ran out to meet her brother. She welcomed him joyously, asked after his health and began to tell him how she lived and fared* [19, с. 157].
- *Hearing him Tsarevna Olga came running out of the palace. She began to kiss and embrace Tsarevich Ivan, to ask after his health and tell him how she lived and fared* [19, с. 158].
- *Hearing him Tsarevna Anna came running out of the palace. She welcomed him joyously, kissed and embraced Tsarevich Ivan asked after his health and began to tell him how she lived and fared* [19, с. 158].

Достаточно трудными для перевода являются однокорневые повторы и разнокорневая тавтология. Здесь переводчик должен постараться подобрать наиболее близкие синонимы (*житьё-бытьё* – ‘*how she lived and fared*’, *поплакал-поплакал* – ‘*and he wept and he cried*’) или же повторить слова так, чтобы достичь наибольшего эффекта, используя стилистические возможности английского языка (... *шёл-шёл и видит – лежит в поле рать-сила побитая* [10, с. 186] – ‘*He rode and he rode and by and by he came to a field where a whole host of warriors lay routed and dead*’ [19, с. 155]). В данном примере переводчик отразил полную коннотацию словосочетания *рать-сила побитая* и сохранил ритм. Некоторые переводчики стараются передать рифмованную форму зачинов, концовок или вставок *Стали жить-поживать и добра наживать* [10, с. 194] – ‘*And they lived together in health and cheer for many a long and prosperous year*’ [18, с. 18], *И была она такая красавица, что ни в сказке сказать, ни пером описать* [10, с. 98] – ‘*Such was her beauty as could not be pictured and could not be told, but was a true wonder and joy to behold*’ [18, с. 66]. Иногда же для выражения интенсивности качества требуется вставлять дополнительные предложения: *И повстречался ему тогда старый старичок* [10, с. 386] – ‘*After a while he met a little old man who was as old as old can be*’ [18, с. 30].

Самые большие проблемы при переводе повторов возникают с аллитерацией, причина очевидна – различный состав звукового ряда в русском и английском языках, хотя иногда в переводе удаётся всё же передать и её: ... *в ступе едет, пестом погоняет, помелом след замечает* [10, с. 101]. – ‘... *Baba-Yaga flying up in a mortar, swinging her pestle like a whip and sweeping the tracks away with a broom*’ [18, с. 72].

Хотелось бы также отметить, что переводчики нередко включают добавления для того, чтобы усилить поэтичность, и во многих случаях эти фрагменты являются рифмованными, как например, перевод названия сказки «Марья Моревна» – *Marya Morevna, the lovely tsarevna*. И хотя данное добавление не отражает значения слова «Моревна» (то есть та, которая морит, убивает и обладает большой колдовской и физической силой), оно переключается с тем, как называют её в самой сказке: *Марья Моревна, прекрасная королевна*.

В сказке «Василиса Прекрасная» достаточно много стихотворных добавлений: *Мачеха и сёстры всё злятся, бранятся, работой девицу изводят* [10, с. 98]. – *'Her stepmother and stepsisters kept chiding and scolding her and making her work beyond her strength'* [18, с. 66]. Далее переводчик добавляет фрагмент, который отсутствует в оригинале: *All day long they were at her, one or another of them, shouting: Come, Vasilisa! Where are you, Vasilisa?! Fetch the wood, don't be slow! Start the fire, mix the dough! Wash the plates, milk the cow! Scrub the floor, hurry now! Work away, and don't take all day!* [18, с. 66] *'То одна, то вторая весь день её шпыняют, кричат: Сюда поди, Василиса! Василиса, где же ты? Не мешкай, давай, дров принеси! Тесто замеси, да разведи огонь! Подои корову, да посуду помой! Полы натри, да шевелись! Трудись усердней, не ленись!'* (перевод мой. – Т. Ж-Э.). Другим примером может служить описание ужина Бабы-Яги: *... и начала таскать из печки да подавать Яге кушанье, а кушанья настряпано было человек на десять; из погребца принесла она квасу, меду, пива и вина* [10, с. 101]. – *... and began to feed Baba-Yaga* [18, с. 74]. Затем следует рифмованный отрывок, который представляет ужин Яги в деталях: *She brought her a pot of borshch and half a cow, ten jugs of milk and a roasted sow, twenty chickens and forty geese, two whole pies and an extra piece, cider and mead and home-brewed ale, beer by the barrel and kvass by the pail* [18, с. 74]. *'Принесла она той котёл борща да полбыка, кувшинов десять молока, свинью с вертела, двадцать кур, гусей не меньше сорока, два огромных пирога и ещё полкуска, да сидру, да мёду, да домашнего эля, бочку пива и кваса бадью'* (перевод мой. – Т. Ж-Э.). Видимо, переводчик ввёл его для передачи ощущения ненасытности старухи, которая поглощает всё, что только можно найти в избушке.

Однако сделать такое авторское добавление, как показано выше, бывает легче, чем точно перевести стихотворные вставки, уже имеющиеся в сказке. Например, в сказке «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» есть рифмованное описание зачина, которое повторяется трижды: *Шли-шли – солнце высоко, колодец далеко, жар донимает, пот выступает. Стоит коровье /*



лошадиное / козье копытце полно водицы [10, с. 376]. Переводчик хотел разнообразить текст и одновременно оставить рифму и поэтому допустил ряд неточностей, переводя одолевавшую героев усталость. В первом случае он выбрал слово *blue* – ‘испуганный; подавленный, унылый; грустный’ [12, I, 248–249] – *They walked and they walked, and the sun was now high up in the sky, and so hot were the two that they felt very blue. They came upon a cow’s hoof filled with water* [19, с. 57], во втором случае остановился на слове *sad* – ‘грустный, печальный, унылый’ [12, III, 131] – *The sun was still high up in the sky, and the heat was so bad that they felt sad. They came upon a horse’s hoof filled with water* [19, с. 58]. И лишь в третьем случае ему удалось подобрать формулировку, наиболее точно передающую состояние героев: им казалось, что они умрут от жажды, таким сухим был воздух – *They walked and they walked, but the sun was still high up in the sky, and the air was so dry that they felt they could die. They came upon a goat’s hoof filled with water* [19, с. 58] Перевод слова «копытце» также содержит неточность, поскольку в сказке оно означает не само копыто животного, а след, им оставленный и наполненный водой, и потому должно переводиться как «hoof mark».

Далее в сказке три раза повторяется стихотворный крик-зов козлёнка:

*Алёнушка, сестрица моя!*

*Выплынь, выплынь на бережок.*

*Горят костры высокие,*

*Кипят котлы чугунные,*

*Точат ножи булатные,*

*Хотят меня зарезати.*

[10, с. 379]

*Sister, dear Sister Alyonushka!*

*Swim out, swim out to me.*

*Fires are burning high,*

*Pots are boiling,*

*Knives are ringing,*

*And I am going to die.*

[19, с. 61]

Переводчик сокращает прилагательные (*чугунные, булатные*), которые в оригинале нагнетают атмосферу бесчувственности и безысходности, а также, изменяя грамматическую конструкцию, смещает «вектор смерти» – создаётся ощущение, что не бессердечная ведьма хочет покончить с несчастным козлёнком, а ему приходится умереть, потому что настал его смертный час, пришло его время.

Очевидно, что ритм и мелодичность не воссозданы полностью, и читателю трудно представить себе, что маленький козлёнок на краю собственной гибели говорит-блеет это своей утонувшей сестре. Предлагаем альтернативную версию перевода, в которой в конце двух смысловых частей стиха, куда в английском языке падает смысловое ударение, введена разнокорневая тавтология (*come out, swim out; to slaughter, to butcher*), а также использовано мало употребительное *whet* ‘точить, острить лезвие’, которое усиливает поэтичность и дополнительно подчеркивает атмосферу надвигающейся катастрофы:

*My dear Sister Alyonushka!*  
*Come out, swim out to me...*  
*High bonfires are burning,*  
*Iron cauldrons are boiling,*  
*Steel knives they are whetting*  
*To slaughter, to butcher me.*

Как видно на примерах из русских народных сказок в оригинале и в английском переводе, повтор осуществляет несколько функций, главными из которых являются создание ритмичности и выражение продолжительности или интенсивности. Практически все виды повтора, используемые в русском языке для передачи этих функций, применяются и переводчиками. Перевод повторяющихся больших фрагментов (композиционный тип), вытекающих из самого развития сюжета, и грамматических конструкций (синтаксический тип) не представляет особых трудностей, если только в них не кроются другие типы повтора. Затруднения могут вызвать разнокорневая тавтология и морфологический тип повтора, для передачи которых переводчикам приходится вводить придаточные предложения и искать синонимические слова и фразы, выбор которых не всегда очевиден. В некоторых случаях эти типы повтора становятся взаимозаменяемыми. Наименьшую долю в переводе повторов занимает аллитерация, поскольку этот вид повтора полностью зависит от звукового ряда данного языка и в большинстве случаев не может найти отражение в другом языке. Стараясь слегка осовременить сказку и давая выход своему творческому воображению, переводчики вводят авторские дополнения, часто рифмованные, чтобы сделать сказку более интересной для нашей эпохи и западного читателя, привыкшего к диснеевским версиям известных европейских сказок.

#### Список литературы

1. Амроян И. Ф. Повтор в структуре фольклорного текста: на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. 402 с.

2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
3. Белова А. Д., Данилова И. И. Перевод повторов в русских народных сказках на английский язык // *Междунар. журн. экспериментального образования*. 2014. № 6–2. С. 156–157.
4. Богрданова Т. Н. Русская сказка в английской традиции перевода // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2010. № 1. С. 103–113.
5. Васильева Ю. В. Повтор как принцип организации фольклорного текста: Лексико-синтаксический повтор в произведениях русского и англо-шотландского фольклора: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. 213 с.
6. Власенко С. В. О событийной референции: на материале английских переводов русских волшебных сказок // *Вестн. Моск. ун-та*. 2011. Сер. 12: Теория перевода. № 3. С. 3–25.
7. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 408 с.
8. Левицкая Е. К. Проблемы перевода русской волшебной сказки на французский и английский языки // *Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. ст. VII Междунар. науч. конф. молодых ученых: в 2 ч. Ч. 1: Современные лингвистические исследования*. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2018. С. 196–200.
9. *Литературный энциклопедический словарь*. М.: Сов. энцикл., 1987.
10. Народные русские сказки из сборника А. Н. Афанасьева. М.: Правда, 1982. 576 с.
11. Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители // *Русская народная сказка / сост. О. И. Капица*. М.–Л., 1930. С. 7–55.
12. *Новый большой англо-русский словарь: в 3 т. М.: Русский язык*, 1998.
13. Петрова Е. Е. Традиционные формульные лексико-стилистические средства в английских народных сказках (сравнения и повторы) // *Междунар. науч.-исслед. журн*. 2015. № 7 (38). Ч. 4. С. 58–60.
14. Померанцева Э.В. Некоторые особенности русской пореформенной сказки. № 4. М.: Сов. этнография, 1956. С. 32–44.
15. Порческу Г. В. Средства создания экспрессивности в сказке и способы их перевода // *Вестн. Вятск. ун-та*. 2017. № 12. С. 183–187.
16. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
17. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода. М.: Высш. шк., 1983. 303 с.
18. *The Fire-bird*. Moscow: Raduga Publishers, 1981. 84 p.
19. *Vasilisa the Beautiful*. Moscow: Progress, 1981. 216 p.

### References

1. Amroyan I. F. *Povtor v strukture fol'klornogo teksta: na materiale russkikh, bolgarskikh i cheshskikh skazochnykh i zagovornyykh tekstov* [Repetition in the Structure of Folklore Text: in Russian, Bulgarian, and Czech Fairy Tales and Oral Charms]: dis. ... dok. filol. nauk. Moscow, 2006. 402 p. (In Russian)
2. Barkhudarov L.S. *Yazyk i perevod* [Language and Translation]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1975. 240 p. (In Russian)
3. Belova A. D., Danilova I. I. *Perevod povtorov v russkikh narodnykh skazkakh na angliiskii yazyk* [Translation of repetitions in Russian folk tales into English]. *Mezhdunarodnyi zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya* [International Journal of Experimental Education]. 2014. № 6–2, pp. 156–157. (In Russian)
4. Bogrdanova T. N. *Russkaya skazka v angliiskoi traditsii perevoda* [Russian fairy tale in the British tradition of translation]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow University Bul-

letin]. Seriya 19: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. № 1. 2010, pp. 103–113. (In Russian)

5. Vasil'eva Yu. V. *Povtor kak printsip organizatsii fol'klornogo teksta: Leksiko-sintaksicheskii povtor v proizvedeniyakh russkogo i anglo-shotlandskogo fol'klora* [Repetition as a Principle of Folklore text organization: Lexical and Syntax Repetition in Russian, English, and Scottish folklore]: dis. ... kand. filol. nauk. Saratov, 2004. 213 p. (In Russian)

6. Vlasenko S. V. *O sobytiinoi referentsii: na materiale angliiskikh perevodov russkikh volshebnykh skazok* [On Event Reference: English translations of Russian Fairy Tales]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow University Bulletin]. 2011. Seriya 12: Teoriya perevoda. №3, pp. 3–25. (In Russian)

7. Zhirmunskii V. M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad: Nauka, 1977. 408 p. (In Russian)

8. Levitskaya E. K. *Problemy perevoda russkoi volshebnoi skazki na frantsuzskii i angliiskii yazyki* [Problems of Translation of Russian Fairy Tales into French and English]. *Aktual'nye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka: sbornik statei VII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii molodykh uchenykh: v 2 ch.* [Actual Problems of Philology in XXI century: Proceedings of the VII International Scientific Conference for Young Scientists in 2 vol.]. Ekaterinburg: UMTs-UPI, 2018. Ch. 1: Sovremennye lingvisticheskie issledovaniya, pp. 196–200. (In Russian)

9. *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1987. (In Russian)

10. *Narodnye russkie skazki iz sbornika A. N. Afanas'eva* [Russian folk tales from A. Afanasyev's collection]. Moscow: Pravda, 1982. 576 p. (In Russian)

11. Nikiforov A. I. *Skazka, ee bytovanie i nositeli* [Fairy Tale, Its Existence and Mediums]. *Russkaya narodnaya skazka* [Russian Folktales]. Sost. O. I. Kapitsa. Moscow–Leningrad, 1930, pp. 7–55. (In Russian)

12. *Novyi bol'shoi anglo-russkii slovar'* [New English-Russian Dictionary]: v 3 t. Moscow: Russkii yazyk, 1998. T. 1, pp. 248–249. (In Russian – English)

13. Petrova E. E. *Traditsionnye formul'nye leksiko-stilisticheskie sredstva v angliiskikh narodnykh skazkakh (sravneniya i povtory)* [Traditional Lexical and Stylistic Formulae in English Folktales (Similes and Repetitions)]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Research Journal]. 2015. №7 (38) Ch. 4, pp. 58–60. (In Russian)

14. Pomerantseva E. V. *Nekotorye osobennosti russkoi poreformennoi skazki* [Some Peculiarities of Russian Post-Reform Fairy Tales]. № 4. Moscow: Sovetskaya etnografiya, 1956, pp. 32–44. (In Russian)

15. Porchesku G. V. *Sredstva sozdaniya ekspressivnosti v skazke i sposoby ikh perevoda* [Means of Expressiveness in Fairy Tales and Their Translation]. *Vestnik Vyatskogo universiteta* [Bulletin of Vyatka University]. № 12. 2017, pp. 183–187. (In Russian)

16. Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoi skazki* [Morphology of the Folktale]. Moscow: Labirint, 1998. 512 p. (In Russian)

17. Fedorov A. V. *Osnovy obshchei teorii perevoda* [Fundamentals of General Theory of Translation]. Moscow: Vysshaya shkola, 1983. 303 p. (In Russian)

18. The Fire-bird 1981 – *The Fire-bird. Russian Fairy Tales*. Moscow: Raduga Publishers, 1981. 84 p. (In English)

19. Vasilisa the Beautiful 1981 – *Vasilisa the Beautiful. Russian Fairy Tales*. Moscow: Progress, 1981. 216 p. (In English)

### **Эвристические особенности тайнства медиатворчества**

Творчество, как любой другой вид человеческой деятельности, прежде всего, зависит от наличия у творца нерастроченных запасов энергии. Именно энергия потенциально дает возможность преобразовывать окружающую обстановку согласно определенным задачам и представлениям, имеющимся у субъекта творчества.

Автор данной работы задается вопросом постижения источников креативной мощи журналистов и делает попытку обосновать ее через корреляцию с когнитивно-психологическими характеристиками структуры медийной личности.

Ключевые слова: творчество, герменевтика, медиа, познание, понимание, реальность, иллюзия, коммуникация, молчание.

*Evgeny Tsukanov*

### **Heuristic Features of the Mystery of Media Creativity**

Creativity as any other human activity, first of all, depends on presence at the creator of not dissipated stocks of the energy accumulated by practical consideration. Energy potentially gives the chance to transform a surrounding situation according to the certain tasks and representations which are available for the subject of creativity.

The author of this work asks a question of comprehension of sources of creative power of journalists and does attempt to prove it through correlation with cognitive and psychological characteristics of structure of the media personality.

Key words: creativity, media, knowledge, understanding, reality, illusion, communication, silence.

Актуальность предложенной темы продиктована кризисными тенденциями, имеющими место в пространстве взаимодействия между массмедиа и потребителями журналистской продукции. Теоретики часто заостряют внимание на том печальном факте, что в современном мире тотальной коммуникации парадоксальным образом теряется главное – возможность когерентного понимания ее участниками друг друга, и даже сама возможность обратной связи [2] на волне растущего недоверия к информации [11].

На наш взгляд, это происходит, в том числе, и в связи с утратой медийщиками сакрально-вдохновенного отношения к своим непосредственным обязанностям. Поэтому целью статьи является попытка восстановления подобного отношения.

В рамках данной работы мы предлагаем рассматривать всякий подлинно творческий акт в сфере медиа как таинство. Таинство здесь – это не скрытое от непосвященных умов и оберегаемое в гностическом стиле тайное знание, не оккультные шифры и коды, не секреты для избранных. Мы понимаем таинство скорее рецептурно-эвристически. Это близко по смыслу к тому, что говорил о нем П. Флоренский, определяя его как «предикат истинности» [12, с. 127]. В свою очередь, истина=истинность есть ожидаемый результат любого познавательного процесса.

В качестве методологической базы исследования нами применяется герменевтический подход Ф. Шлейермахера, который рассматривал всякий текст как факт в мыслящем, как выражение духовной жизни автора [15, с. 38]. Из чего следует, что любой журналистский текст есть выражение духовной жизни самого журналиста. Если его духовная жизнь бедна, то и тексты получаются закономерно скудными; и, наоборот, богатая духовными переживаниями жизнь автора рождает привлекательные тексты, насыщенные энергией существования.

Неопровержимо, что чистоту таинства способно нарушить святотатство, внешне, быть может, и незаметное. Святотатство на основании этимологии данного слова («тать» в церковнославянском означало воровство и мошенничество) мы будем отождествлять с преступлением как посягательством на некую ценность ради нанесения ей урона или хищения. В контексте нашего разговора творчество представляет собой очевидную ценность. Преступление может быть ассоциировано с расстройством условного порядка, а так как порядок к тому же является и демонстрацией присутствия идеи прекрасного в нашем хаотическом мире, то его нарушение следует идентифицировать с осквернением красоты, ее разложением, обобщенно – злом диссипации. В другом месте мы уже называли данный деструктивный феномен понятием де-медиа [14]. Далее попытаемся выявить факторы и условия, которые тормозят журналистское творчество или делают его невозможным, выступая в роли агентов мошенничества относительно духовного бытия субъекта творческой деятельности.

Примем за аксиому, что первоимпульс творчества – в познании, накоплении и продуктивной переработке нужной информации. В то же время, методологически важно и отвержение творцом ненужных сведений, поскольку

творческий посыл еще и в не расплескивании себя по мелочам. Подлинный творец разборчив, его задача защищать таинственную красоту и стройность возвышенного духовного состояния. Это становится особенно актуальным в постиндустриальном обществе, в котором чтобы не повредить свой исследовательский аппарат приходится действовать по принципу «хорошо что-то знать, но еще лучше не мнить знанием незнание» и, соответственно, не путать информацию как меру определенности с шумом. Подчеркнем, что подобный подход к профессиональным обязанностям журналиста не есть эстетическая прихоть, но способ выживания и сохранения в целостности креативных качеств, гарантирующих успех, конкурентоспособность и высокие гонорары. Потускневшие на общем фоне модернизации ментальные ретропрактики, типа добровольного поста и аскезы как искусства сопротивления мелким сомнительным желанием, вносящим смуту в функционирование ума, опять становятся востребованными, являясь страховкой от творческой импотенции. Как метко в этом плане высказался известный итальянский культуролог У. Эко: «Пока мы не вернем себе душевное равновесие, способствующее тонким дистинкциям, мы будем такими же, как Бен Ладен, а этого ему только и надо» [18, с. 351]. Речь, разумеется, идет о нежелательном откате к примитивной архаике.

Энергия творчества возникает на почве умения справляться с низменными страстями, едва уловимыми психоэмоциональными колебаниями и отличать главное от второстепенного. Не становиться жертвой антуража, не поддаваться опьяняющему воздействию сотен окружающих нас соблазнительных мелочей есть великое искусство накопления творческого потенциала. Служителям медиа важно развить в себе компетенцию сопротивления инфантильной витальной спячке, обращая внимание на подлинные жизненные обстоятельства, замаскированные под яркую знаково-символическую иллюзию. Для журналиста эти обстоятельства в том, что где-то идут войны, существует нещадная эксплуатация, регресс, а не в том, чтобы выложить очередное фото с друзьями в Instagram или обсудить новость с узколобого развлекательного ресурса. Нельзя променять дар журналистского первородства, дар борьбы за дальнейшую гуманизацию жизни на чечевичную похлебку симулятивных постмодернистских практик. Секрет продуктивного творческого долголетия в том, чтобы очнуться от летаргии, наводимой на медиарботников их же детищем, изящно названным К. Очеретяным «вязкой жидкостью экрана» [6, с. 111]. Данная субстанция способна фальсифицировать действительность настолько, что мы с подачи средств массовой информации уже приучены думать о мироздании чересчур просто. Тогда как,

согласно еще одному замечательному высказыванию У. Эко, отнюдь «не просты ни тайное, ни явное» [19, с. 11].

Журналистам необходимо радикальное пробуждение. Искренним творчеством можно заниматься, только принимая мир таким, каков он есть на самом деле, объективно. Думается, что каждый практикующий журналист в формате специальных тренинговых занятий в идеале должен быть обучен навыку различения истинного и ложного, главного и второстепенного, хотя вся постмодернистская парадигма вопиет об обратном: о преодолении жесткой Истины, буйстве ситуативности, плюрализма мнений, принудительной релятивизации ценностей и убеждений [8, с. 131]. Однако все равно экономика важнее политики, а политика важнее культуры, спорта и прогноза погоды, чему бы там ни учил журналистов-неофитов «его величество» инфотейнмент.

С сожалением констатируем, что уже на стадии вступительных испытаний абитуриенты журфаков в подавляющем большинстве представляют собой армию онтологических и эвристических профанов с изуродованной шкалой ценностных приоритетов, мировоззренческими девиациями, неустойчивым и спутанным состоянием сознания, питающимся постправдой [8]. Ментальный хаосмос начинающих журналистов представляет собой настоящее культурное бедствие, выражающееся в деформации представлений о внешней реальности до галлюцинаций, окруженных перверсивным почтением. Апелляция к творчеству в подобных исходных условиях выглядит контрпродуктивной утопией или же затеей, достойной намерений титанов. На руинах внутреннего мира субъекта трудно выстроить прекрасное здание творческой личности, чутко отзывающейся на великолепную сложность этого мира.

Необходимо честно говорить о банальной порочности журналистской молодой смены: те, кому сегодня девятнадцать, уже прошли через ад экзистенциального отступничества, выбрав когнитивное распутство в качестве ментального эталона. А факт добровольного отказа от метафизического достоинства *homo sapiens* резко нивелирует искусство журналистского плетения словес. Проиллюстрируем это примерами. Поголовная изнуренность первокурсников беспорядочной коммуникацией в социальных сетях, ведущейся на нулевом смысловом уровне, вносит существенные корректировки в моделирование академической среды. Ее приходится упрощать до минимума, подстраиваясь под язык и повадки первобытности. Второй момент – примитивный культурный уровень будущих лидеров общественного мнения. Отсутствие живого интереса к истории, текущей политической повестке



собственной страны, воинствующее равнодушие к сложным международным отношениям и предпочтение этому бегство в вымышленные миры и параллельные реальности, наподобие аниме, компьютерных игр или поттерианы, не даст пройти элементарный тест на профессиональную пригодность. Все это напоминает букет медицинских противопоказаний к журналистскому творчеству, закрывающих дверь в специальность, выстроенную на эвристическом и креативном фундаменте.

Единственный, как кажется, способ справиться с младожурналистским декадансом – серьезное терапевтическое вмешательство в глубинные структуры психики. Это может, скажем, выглядеть как индивидуальная профилактика журналистских гносеологических девиаций в рамках преподаваемых курсов, входящих в учебные планы, на которых опытный и творчески состоятельный преподаватель составляет что-то вроде «дорожной карты» личностного исцеления от социальной аномии и познавательного индифферентизма под конкретного студента. Эта карта должна, по идее, включать в себя перечни литературных, музыкальных, кинематографических произведений для самостоятельного (и в полном объеме) освоения под серьезным контролем со стороны взрослого наставника. С другой стороны, в целях роста креативности необходимо рекомендовать составление списков условно «табуированных» объектов и практик повседневности, в которых вязнет неискушенное и нетренированное молодое сознание. Посещение некачественных интернет-ресурсов, участие в легкомысленных групповых обсуждениях тривиальных тем в социальных сетях, игромания или же просмотр не стоящих ни времени, ни сил будущего журналиста глупых сериалов могут быть серьезнейшим образом лимитированы на добровольных началах по соглашению с самим студентом, проходящим реабилитацию. В итоге участники спецкурса должны будут осознать, что социальный эскапизм, наносящий удар по истинному творчеству, в то же время есть и форма проявления инстинкта смерти (по Э. Фромму, – разновидность некрофилии) [13, с. 329].

Эрих Фромм дает очень емкое определение некрофилии, в котором косвенно содержится ответ на вопрос авторитетного теоретика медиапрактики Г. В. Лазутиной «Почему иногда не пишется?»: «Итак, некрофилию в характерологическом смысле можно определить как страстное влечение ко всему мертвому, больному, гнилостному, разлагающемуся; одновременно это страстное желание превратить все живое в неживое, страсть к разрушению ради разрушения; а также исключительный интерес ко всему чисто механическому (небиологическому)» [13, с. 231].

Сегодня сложно найти среди студентов-журналистов тех, кто не проявлял бы нездорового любопытства ко всевозможным психическим и поведенческим аномалиям. В тренде татуировки, пирсинг, дебаты на тему защиты прав лиц с нетрадиционной ориентацией, легализации легких наркотиков, пропаганды привлекательности азартных игр, романтизации суицида и пр. Подобные вещи, по сути, обнуляют состояние цивилизованности, завоеванное с таким трудом многими поколениями предков. Увы, безо всяких аллюзий к вымышленным вампирам, стоит вслед за Э. Фроммом отнести их к сорту типичной «нежити» [13, с. 301] со всеми вытекающими последствиями.

Журналист не имеет права соскальзывать до статуса серого обывателя с усредненными вкусами и тривиальными ситуационными запросами, довольствуясь убогой бодрийаровской практикой медиа-массажа [1, с. 138]. Это прямой путь в бездну некреативности убогих мелких лавочников, во все эпохи стандартно по-обывательски нечутких к гулу надвигающихся глобальных катастроф [17, с. 116].

Надо держать в уме, что неизбежным следствием долгого упражнения в пороке всегда становится незатейливый взгляд на мир, психологическая, познавательная и нравственная разболтанность и расслабленность, неумение выстроить в линию несколько предложений, постичь без потери смысла развернутое сообщение. И если даже элементарный мыслительный ряд, как полагал Ф. Шлейермахер, стоит понимать как момент бьющей ключом жизни [15, с. 32], то отсутствие навыка адекватно связывать мысли в цепочки – маркер причастности к смерти. Отсюда некрожурналистика. Поэтому в предложенном ракурсе культивации творческих компетенций журналиста необходимо нацеливаться на повышение планки его возможностей до уровня гениальности с сегодняшней тривиальной нормы. Стоит учитывать, что гений – это, несомненно, человек высокого ума, но плюс к этому, по А. Шопенгауэру, он невероятно быстро забывает мелочи и происшествия повседневности, а также незначительных людей, с которыми познакомился, тогда как ограниченные умы всё это отлично помнят [16, с. 115].

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что творчество всегда выполняет созидательную миссию, причем вслед за Э. Фроммом можно говорить о действии в нас заложенного природой инстинкта [13, с. 231]. Лишь при утрате этой инстинктивности, творчество иррационализируется, сбивается и предстает перед нами в весьма ущербном виде. И тогда, перефразируя Й. П. Кулиану [4, с. 58], можно говорить об утрате необходимой в работе журналистов магии воображения из-за поломки эротического механизма взаимопроникнове-

ния неожиданных смыслов и образов. Или об игнорировании творческой стратегии интимизации через разусреднение другого [9, с. 161]. Или, наконец, атрофии способности говорящего существа испытывать творческое беспокойство [3, с. 52–53] и ставить под вопрос самое себя, рефлексировав над мутностью собственного языка [19, с. 82, 87]. Таким образом, медиа рискуют утратой возможности «быть внутри нас» (идея медиафилософа В. В. Савчука [10, с. 394]).

Общий вывод, который вытекает из предпринятых в рамках данной статьи рассуждений следующий: творчество вообще и полноценное журналистское творчество, в частности, своим корнем всегда имеет ментальную, эмоциональную, нравственную чистоту. Если субъект творчества (в нашем случае журналист), подступаясь к созидательному процессу, пребывает в лично разобранном состоянии, не имея ни твердых убеждений, ни четкой мировоззренческой позиции, ни познавательного куража и всесторонней информированности, одновременно терзаемый низменными потребностями и примитивными интересами, то он обрекает себя на т.н. «муки творчества» и «психологический зажим» [5, с. 147, 149] как проявление угасания высших психических функций, обеспечивающих, по мысли Т. Черниговской [7, с. 396], язык и сознание. Творчество, видимо, вообще невозможно в раскоординированном состоянии.

Эффективность журналистского творчества начинается с формирования непорочности как базовой компетенции личности, настроенной на продуктивный и радостный труд. Обретение непорочности предполагает серьезную рациональную работу по уборке сознания от напластований интеллектуального и эмоционального мусора, накопленного в результате беспорядочных интеракций со случайными объектами окружающего мира, а также частого погружения в виртуальные миры разной степени сложности. Действенным средством на этом пути, как нам видится, может стать тщательный аудит памяти и даже временный уход в молчание, поскольку начинающему журналисту на старте карьеры важно получить возможность забыть о ненужных встречах, контактах, пошлых лексических обменах, травмирующих впечатлениях ради обретения главного – серьезного, сосредоточенного подхода к изучению мира и себе как преобразователю. В отечественной культурной традиции подобный подход к творчеству назывался греческим словом *ἡσυχία* (тишина, спокойствие, уединение), суть которого в непрестанной духовной брани с отвлекающими от творчества помыслами, крадущими адекватность и достоверность восприятия.

## Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
2. Кожемякин Е. А. Массмедиа и обратная связь: точка зрения социального конструкционизма // Науч. ведомости Белгород. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. 2013. №27 (170). Вып. 20. С. 93–101.
3. Кристева Юлия. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2016. 276 с.
4. Кулиану Й. П. Эрос и магия в эпоху Возрождения. 1484. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 592 с.
5. Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста: учеб. для вузов. М.: Аспект Пресс, 2001. 240 с.
6. Очеретяный К. А. Закат всепроникающей ясности // Междунар. журн. исследований культуры. 2013. № 2. С. 110–111.
7. Разумное поведение и язык. М.: Языки славянских культур, 2008. Вып. 1. Коммуникативные системы животных и язык человека. Проблемы происхождения языка. 416 с.
8. Ростова Н. Н. Философская аналитика идеи постправды // Христианское чтение. Научный журнал. Теология. Философия. История. 2018. № 6. С. 130–138.
9. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2003. 608 с.
10. Савчук В. В. Топологическая рефлексия. М.: Канон+; Реабилитация, 2012. 416 с.
11. Татьяна Черниговская: Наступает цивилизация праздности, к которой мы не готовы. Электронный ресурс. URL: [https://econet.ru/articles/tatyana-chernigovskaya-nastupaet-tsivilizatsiya-prazdnosti-k-kotoroy-my-ne-gotovy?fbclid=IwAR3keDbSamTzyRlfKwdC83RhDZ3y50JFzVv8tgRyKo\\_H-oZhoksDViy4LeE](https://econet.ru/articles/tatyana-chernigovskaya-nastupaet-tsivilizatsiya-prazdnosti-k-kotoroy-my-ne-gotovy?fbclid=IwAR3keDbSamTzyRlfKwdC83RhDZ3y50JFzVv8tgRyKo_H-oZhoksDViy4LeE) (Дата обращения: 25.04.2019).
12. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии). М.: Мысль, 2004. 685 с.
13. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: Республика, 1994. 447 с.
14. Цуканов Е. А. Дискурсивные особенности постмедиадиагноза // Современный дискурс-анализ. Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (спец. выпуск журнала). Белгород: Политерра, 2018. № 3 (20). Т. 2. С. 193–199.
15. Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб.: Европ. дом, 2004. 242 с.
16. Шопенгауэр А. О четвероюм корне... Мир как воля и представление / Ин-т философии. М.: Наука, 1993. Т. 1. Критика кантовской философии. 672 с.
17. Шульц Э. Э. Кто голосовал за НСДАП? К проблеме социальной базы национал-социалистов в Веймарской республике // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2018. № 433. С. 116–121.
18. Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм СМИ. М.: Эксмо, 2007. 592 с.
19. Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб.: Симпозиум, 2000. 160 с.

## References

1. Bodrijar Zh. *Simvolicheskij obmen i smert'* [Symbolical exchange and death]. Moscow, 2000. 387 p.
2. Kozhemyakin E. A. *Massmedia i obratnaya svyaz': tochka zreniya social'nogo konstruksionizma* [Mass media and feedback: sharpening sight of a social konstruksionizm], in:

Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gos. un-ta. Seriya Gumanitarnye nauki [Scientific sheets the Belgorod State University. Series Humanities]. 2013. No. 27 (170). Release 20, pp. 93–101.

3. Kristeva Yuliya. *Chernoje solnce: Depressiya i melanholiya* [Black sun: Depression and melancholy]. Moscow, 2016. 276 p.

4. Kulianu J. P. *Eros i magiya v epohu Vozrozhdeniya. 1484* [Eros and magic in Renaissance. 1484]. St.Petersburg, 2017. 592 p.

5. Lazutina G.V. *Osnovy tvorcheskoj deyatel'nosti zhurnalista: Uchebnik dlya vuzov* [Bases of creative activity of the journalist: The textbook for higher education institutions]. Moscow, 2001. 240 p.

6. Ocheretyanyj K. A. *Zakat vsepronikayushchej yasnosti* [A sunset of all-penetrating clarity] *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury* [International magazine of researches of culture]. 2013. No. 2, pp. 110–111.

7. *Razumnoe povedenie i yazyk*. Moscow, 2008. Vyp. 1. *Kommunikativnye sistemy zhivotnyh i yazyk cheloveka. Problemy proiskhozhdeniya yazyka* [Reasonable behavior and language. Issue 1. Communicative systems of animals and language of the person. Problems of origin of language]. 416 p.

8. Rostova N. N. *Filosofskaya analitika idei postpravdy* [Philosophical analytics of the idea of the post-truth of] *Hristianskoe chtenie. Nauchnyj zhurnal. Teologiya. Filosofiya. Istoriya* [Christian reading. Scientific magazine. Theology. Philosophy. History]. 2018. No. 6, pp. 130–138.

9. Rudnev V. P. *Enciklopedicheskij slovar' kul'tury XX veka: Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Encyclopedic dictionary of culture of the XX century: Key concepts and texts]. Moscow, 2003. 608 p.

10. Savchuk V. V. *Topologicheskaya refleksiya* [Topological reflection]. Moscow, 2012. 416 p.

11. *Tat'yana Chernigovskaya: Nastupaet civilizaciya prazdnosti, k kotoroj my ne gotovy* [Tatyana Chernigovskaya: There comes the civilization of idleness to which we are not ready]. Elektronnyj resurs. URL: [https://econet.ru/articles/tatyana-chernigovskaya-nastupaet-tsivilizatsiya-prazdnosti-k-kotoroy-my-ne-gotovy?fbclid=IwAR3keDbSamTzyRlfKwdC83RhDZ3y50JFzVv8tgRyKo\\_H-oZhoksDViy4LeE](https://econet.ru/articles/tatyana-chernigovskaya-nastupaet-tsivilizatsiya-prazdnosti-k-kotoroy-my-ne-gotovy?fbclid=IwAR3keDbSamTzyRlfKwdC83RhDZ3y50JFzVv8tgRyKo_H-oZhoksDViy4LeE) (data obrashcheniya: 25.04.2019).

12. Florenskij P. A. *Sobranie sochinenij. Filosofiya kul'ta (Opyt pravoslavnoj antropodicej)* [Collected works. Cult philosophy (Experience of an orthodox antropoditsea)]. Moscow, 2004. 685 p.

13. Fromm E. *Anatomiya chelovecheskoj destruktivnosti* [Anatomy of human destructiveness]. Moscow, 1994. 447 p.

14. Tsukanov E. A. *Diskursivnye osobennosti postmediagnozisa* [Discursive features of post-media gnosis] *Sovremennyj diskurs-analiz. Diskurs sovremennyh mass-media v perspektive teorii, social'noj praktiki i obrazovaniya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konferencii (spec. vypusk zhurnalnala)* [Modern discourse analysis. Discourse of modern mass media in the long term theories, social practice and education: Materials of international scientific-practical conference (special issue of the magazine)]. Belgorod, 2018. No. 3 (20). Vol. 2, pp. 193–199.

15. Shlejermaher F. *Germenevtika* [Hermeneutics]. St.Petersburg, 2004. 242 p.

16. Shopengauer A. *O chetveroyakom korne... Mir kak volya i predstavlenie. T.1. Kritika kantovskoj filosofii* [About foursome root... World as will and representation]. Moscow, 1993. Vol. 1. Criticism of Kant philosophy. 672 p.

17. Shul'c E. E. *Kto golosoval za NSDAP? K probleme social'noj bazy nacional-socialistov v Veimarskoj respublike* [Who voted for NSDAP? To a problem of a social base of national socialists in the Weimar republic] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Messenger of the Tomsk State University], 2018. No. 433, pp. 116–121.

18. Eko U. *Polnyj nazad! «Goryachie vojny» i populizm SMI* [Full back! «Hot wars» and populism of media]. Moscow, 2007. 592 p.

19. Eko U. *Pyat' esse na temy etiki* [Five essays on subjects of ethics]. St.Petersburg, 2000. 160 p.

## УЧИТЕЛЯ И СОРАТНИКИ

УДК 808.1  
ГРНТИ 16.31

*А. В. Жуков*

### Слово об Учителе

*Все к тебе мои думы летят,  
Ты в разлуке лихой не забыт.  
Ленинград! Ленинград!  
О тебе моё сердце болит.*

А. Зеленов  
(1945 г. дер. Борисовка, близ Уссурийска)

В статье приводятся воспоминания о коллеге и соратнике автора – Анатолии Николаевиче Зеленове. А. Н. Зеленов – талантливый ученый и самообытный поэт. Он внёс немало новых и содержательных идей в развитие русской стилистики. Особенно интересны и оригинальны его разыскания в области эмоционально выразительных проявлений живой человеческой речи, русского каламбура. А. Н. Зеленов является автором сборника «Русские каламбуры» (1988).

Ключевые слова: А. Н. Зеленов, фразеология, русский каламбур.

*Anatoly Zhukov*

### A Word about Teacher

The article cites the memories of the author's colleague and associate Anatoly Nikolaevich Zelenov. A.N. Zelenov is a talented scientist and original poet. He brought a lot of new and meaningful ideas to the development of Russian stylistics. His searches in the field of emotionally expressive manifestations of living human speech, Russian puns are especially interesting and original. A.N. Zelenov is the author of the collection "Russian puns" (1988).

Key words: A. N. Zelenov, phraseology, Russian pun.



Анатолий Николаевич Зеленов... Человек необычной, беспокойной судьбы, личность глубокая, самобытная, богато одарённая природой. В нём не было внешней эффектности, людям, впервые его видевшим, не знакомым с ним достаточно близко или давно, он мог, возможно, показаться несколько скучноватым, сухим, нелюдимым. Но если у кого и могло сложиться подобное впечатление об Анатолии Николаевиче, то оно, поверьте, было слишком поверхностным и случайным.

Анатолий Николаевич был глубоким знатоком русского языка, пристрастным и тонким его ценителем и оригинальным исследователем. Как учёного его в равной мере интересовали и наиболее отвлечённые стороны грамматического строя языка и вместе с тем самые яркие и эмоционально выразительные проявления живой человеческой речи. Отсюда особая любовь Анатолия Николаевича к собиранию, систематизации и описанию образных выражений, русских поговорок и пословиц, каламбуров. В главном труде своей жизни – сборнике «Русские каламбуры», опубликованном в 1988 г. в московском издательстве «Современник», А. Н. Зеленов верно подметил: «Русский язык предоставляет писателям неисчерпаемый материал для словесной игры. Создание каламбуров – это своего рода искусство, и, как всякое искусство, оно требует особых способностей и мастерства... Как проявление особого, тонкого искусства, каламбуры способны в течение веков сохранять свою остроту и художественную ценность» [3, с. 9].

Анатолий Николаевич относился к тому, может быть, более редкому типу исследователей, для которых научная работа не была и не могла быть самоцелью или средством самоутверждения, они не «занимались наукой», но были влюблены в язык, поэтому самый процесс эстетического созерцания и научного постижения языка был для них сродни художественному творчеству.

Как и большинство людей его поколения, Анатолий Николаевич вдоволь хлебнул фронтового лиха. Прямо со студенческой скамьи будущий медик пошёл на фронт. После тяжелейшего ранения под Старой Руссой и долгого



лечения он опять на передовой в качестве военного врача. Великая Отечественная закончилась для него в 1945 году на Дальнем Востоке. Прошедшая страшная война напоминала о себе не только зарубцевавшимися солдатскими ранами, но и не заживающей, кровоточащей и неуёмной раной сердца.

*Где лентою Московское шоссе  
Легло через старинный Синий мост,  
Есть памятник. К нему приходят все.  
К родителям так ходят на погост.*

*На берегу высоком Волховца  
Вознёсся у дороги обелиск  
В честь павшего за Родину бойца:  
Легендой стал его смертельный риск.*

*Задумается каждый пешеход,  
Поникнет за баранкою шофёр  
И, приглушив рокочущий мотор,  
Три строчки золочёные прочтёт.*

*Мы в памяти храним суровый год  
И славим героический порыв  
Бойца, что грудью лёг на пулемёт,  
Ту амбразуру страшную закрыв (Обелиск у Синего моста, 1970 г. Новгород)*

После окончания войны бывший фронтовик продолжил обучение в Ленинградском государственном университете, избрав для себя профессию филолога-русиста, вузовского преподавателя и ученого-исследователя.

А запомнил я Анатолия Николаевича бодрым, жизнерадостным, весёлым, поющим негромким, но задушевным, лирическим голосом «Живёт моя отрада в высоком терему», «На сопках Маньчжурии» или романс на собственные стихи и под собственный аккомпанемент на гитаре или мандолине...

*Над Кремлём возносится  
Гордая София.  
Вспыхнули на куполе  
Блики золотые.*

*Словно лебедь белая  
Перед ней звонница.  
Смотрит в воды Волхова  
И не наглядится (Песнь о Новгороде, 1969 г., Новгород)*

*Новгород. Антоново.  
Был здесь монастырь,  
И теперь близ оного  
Места не пустырь.  
Вуз педагогический  
На отшибе том.  
Рядом фантастический  
Жмётся «Кошкин дом»... (Кошкин дом)*

Большой знаток и ценитель русского каламбура, шутки вообще, Анатолий Николаевич и сам был незаурядным мастером словесной игры, острословом и юмористом. Редкое кафедральное и тем более домашнее дружеское застолье обходилось без его весёлых и остроумных импровизаций.

Особенностью поэтического дара Анатолия Николаевича Зеленова является, на мой взгляд, его способность органично соединять лирическое и комическое в неразрывной ткани художественного целого. Вот один из таких примеров:

*Вспыхнули на солнце купола.  
Славно зыбь на Волхове играет.  
Только не звонят колокола,  
И тебя мне рядом не хватает.*

*Рай земной тебе наобещав,  
Выгляжу банкротом я (не спорю).  
От семейных сцен давно устав,  
Укатила к синему ты морю.*

*Почему ж печален мой досуг,  
Почему весь день вздыхаю томно?  
Может быть, какой башибузук  
На тебя глаза косит нескромно.*

*Не могу тебя предостеречь.  
Боль свою доверю лишь гитаре.  
Знаю: нелегко тебя увлечь,  
Легче мне сгореть в хмельном угаре.*

*Слышится твой милый говорок,  
Видится твой лик, как на иконе;  
В голове ж гуляет ветерок,  
И к разгулу душу мою клонит.*

*Если не таишь на сердце зла,  
Приезжай назад в края родные.  
Пусть ещё молчат колокола.  
Но блестит для нас с тобой София! (1976 г., Новгород)*

Наши встречи с Анатолием Николаевичем, особенно в последние годы, были нечасты. Он иногда неожиданно появлялся на кафедре русского языка, делился со мной своими горестями и радостями, интересовался моими и кафедральными делами и непременно читал свои новые стихи...

*На деревьях зелёный дым,  
Река вот-вот должна разлиться,  
А я стал снова молодым,  
И снова хочется влюбиться.*

*Взгляни на озеро скорей:  
Там что-то белое мелькает –  
То стая белых лебедей,  
Устав в полёте, отдыхает.*

*По вечерам утиный зов  
В местах затопленных, прибрежных.  
Пора любви, пора стихов,  
Душещипательных и нежных (Апрель 2001 г., Новоселицы)*

Зеленов Анатолий Николаевич (1923–2006), кандидат филологических наук, доцент, специалист в области русской грамматики и стилистики. Автор книги «Русские каламбуры» (М., 1988) и двух поэтических сборников. Инва-

лид Великой Отечественной войны. Долгое время работал в Новгородском государственном педагогическом институте.

Анатолий Николаевич Зеленов был и остается Учителем для меня и многих выпускников филологического факультета Новгородского педагогического института. За 33 года своей педагогической и научной деятельности он подготовил не одно поколение учителей русского языка и литературы. Примером своей долгой и нелёгкой жизни он учит нас любить свой народ и свою Родину, хранить чистоту великого русского языка.

Уходят последние солдаты Советской Империи и последние её поэты. Уходят наши Учителя. Низкий поклон им и благодарная память.

#### **Список литературы**

1. Зеленов А. Избранные стихотворения. Новгород, 1998. 88 с.
2. Зеленов А. Избранные стихотворения. Великий Новгород, 2006. 135 с.
3. Зеленов А. Н. Русские каламбуры. М.: Современник, 1988. 252 с.

#### **References**

1. Zelenov A. *Izbrannye stihotvoreniya* [Selected Poems]. Novgorod, 1998. 88 p.
2. Zelenov A. *Izbrannye stihotvoreniya* [Selected Poems]. Velikij Novgorod, 2006. 135 p.
3. Zelenov A. N. *Russkie kalambury* [Russian puns]. Moscow: Sovremennik Publ., 1988. 252 p.

## Сведения об авторах

**Вальчак Дорота**, аспирант Варшавского университета (Республика Польша, Варшава); e-mail: dorota.walczak1990@gmail.com

**Вигерина Людмила Ивановна**, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); e-mail: livigerina@yandex.ru

**Гудкова Светлана Петровна**, профессор Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, доктор филологических наук, доцент (г. Саранск); e-mail: sveta\_gud@mail.ru

**Егорова Наталья Олеговна**, учитель школы Санкт-Петербурга, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); e-mail: egorova\_no@mail.ru

**Жилина-Элс Татьяна**, доцент института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, кандидат филологических наук (г. Калининград); e-mail: tzematerials@gmail.com

**Жуков Анатолий Власович**, профессор Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург); e-mail: angen.zhosse@yandex.ru

**Кознова Наталья Николаевна**, доцент Высшей школы печати и медиатехнологий СМИ Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, доктор филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); e-mail: nkoznova@mail.ru

**Кузнецова Елена Геннадьевна**, доцент Казанского государственного медицинского университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Казань); e-mail: egkuz@rambler.ru

**Мальцева Татьяна Владимировна**, заведующая кафедрой Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург); e-mail: kaflit@yandex.ru

**Никольский Евгений Владимирович**, профессор Карпатского университета им. Августина Волошина, доктор филологических наук (Украина, г. Ужгород); e-mail: eugenius-09@ukr.net

**Петрова Светлана Андреевна**, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); e-mail: siversl@yandex.ru

**Пивкина Екатерина Васильевна**, аспирант Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (г. Саранск); e-mail: sveta\_gud@mail.ru

**Побелян Мария Андреевна**, магистрант Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург); e-mail: mariyarobelyan@yandex.ru

**Самойленко Виктория Александровна**, аспирант Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (г. Волгодонск); e-mail: samoilenko.viktoria@yandex.ru

**Тимашова Ольга Владимировна**, доцент Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, кандидат филологических наук, доцент (г. Саратов); e-mail: timashova.ov@gmail.com

**Цуканов Евгений Александрович**, доцент Высшей школы печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); e-mail: tsukanov\_1975@inbox.ru

**Шинкарева Надежда Юрьевна**, преподаватель Военного университета Министерства обороны Российской Федерации, кандидат филологических наук (Москва); e-mail: nur1942@yandex.ru

## About Authors

**Egorova Natalia**, Teacher of the school of St. Petersburg, Candidate of Philological Sciences (Russia, St. Petersburg); e-mail: egorova\_no@mail.ru

**Gudkova Svetlana**, Doctor of Philological Science, Associate Professor at N. P. Ogarev Mordovia State University (Russia, Saransk); e-mail: sveta\_gud@mail.ru

**Koznova Natalia**, Doctor of Philological Science, Associate Professor Higher School of Printing and Media Technologies at State University of Industrial Technologies and Design (Russia, St. Petersburg); e-mail: nkoznova@mail.ru

**Kuznetsova Elena**, Candidate of Philological Science, Associate Professor at Kazan State Medical University (Russia, Kazan); e-mail: egkuz@rambler.ru

**Maltseva Tatiana**, Doctor of Philological Science, Full Professor, Head of Department Russian Language and Literature at Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: kaflit@yandex.ru

**Nikolsky Eugeny**, Doctor of Philological Science, Doctor of Theology, Professor at Carpathian University named after Augustin Voloshi (Ukraine, Uzhgorod); e-mail: eugenius-z@mail.ru

**Zhilina-Els Tatyana**, Candidate of Philological Science, Associate Professor at Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia, Kaliningrad); e-mail: tzematerials@gmail.com

**Zhukov Anatoly**, Doctor of Philological Science, Full Professor at Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: angen.zhosse@yandex.ru

**Petrova Svetlana**, Candidate of Philological Science, Associate Professor at Pushkin State University (St. Petersburg); e-mail: siversl@yandex.ru

**Pivkina Ekaterina**, Postgraduate at Ogarev Mordovia State University (Russia, Saransk); e-mail: kate8ruru@gmail.com

**Pobelan Maria**, Undergraduate Student at Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: mariyapobelyan@yandex.ru

**Samojlenko Viktoria**, Undergraduate Student at N. P. Ogarev Mordovia State University (Russia, Saransk); e-mail: sveta\_gud@mail.ru

**Shinkareva Nadezhda**, Professor at Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Candidate of Philological Sciences (Russia, Moscow); e-mail: nur1942@yandex.ru

**Timashova Olga**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Saratov State University (Saratov); e-mail: timashova.ov@gmail.com

**Tsukanov Evgeny**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Higher School of Printing and Media of Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Russia, St. Petersburg); e-mail: tsukanov\_1975@inbox.ru

**Vigerima Lyudmila**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: [livigerina@yandex.ru](mailto:livigerina@yandex.ru)

**Walczak Dorota**, Postgraduate student at University of Warsaw (Poland, Warsaw); e-mail: [dorota.walczak1990@gmail.com](mailto:dorota.walczak1990@gmail.com)



## Требования к оформлению статей, представленных для публикации в научном журнале «Art Logos»

К публикации в журнале «Art Logos» принимаются статьи, отражающие широкий спектр проблем современного научного знания в области филологии.

Материал должен быть представлен тремя файлами:

### 1. Статья

Объем статьи – не менее 18 и не более 44 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Cyr, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 12 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок в автоматическом режиме Word.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках, например [7] или [5, с. 56–57]. Список литературы (в алфавитном порядке) помещается после текста статьи.

Русские источники необходимо **транслитерировать**, для автоматической транслитерации использовать программу на сайте <http://www.translit.ru>, вариант **BGN (Board of Geographic Names)**.

Фамилия автора печатается в правом верхнем углу страницы над названием статьи.

В левом верхнем углу страницы над названием статьи печатается присвоенный статье УДК и код ГРНТИ.

### 2. Автореферат

Автореферат содержит:

- название статьи и ФИО автора – на русском и английском языках;
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом не менее 1000 знаков с пробелами;
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языке.

### 3. Сведения об авторе

Фамилия, имя, отчество полностью, место работы и занимаемая должность, ученая степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, контактный телефон.

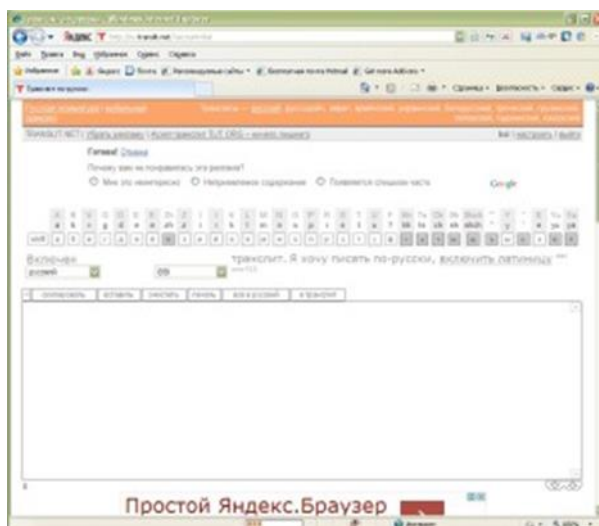
## Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

Для транслитерации русского текста в латиницу в соответствии со стандартом BSI можно воспользоваться ссылкой <http://ru.translit.net/?account=bsi>. Обязательно использовать системы **автоматического** перевода кириллицы в романский алфавит; **не делать транслитерацию вручную**. Это позволит избежать ошибок транслитерации.

Перевод названия на английский можно сделать, например, с помощью программы «Переводчик Google» (<https://translate.google.ru>).

### Краткая схема процесса преобразования ссылки:

1. Входим в программу **Translit.ru**. Выбираем вариант (BSI), получаем изображение всех буквенных соответствий. Вставляем в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажимаем кнопку «в транслит».



2. Копируем транслитерированный текст в готовящийся список References.

3. Переводим с помощью переводчика Google все описание источника, кроме авторов (название книги, статьи, постановления и т.д.) на английский язык, переносим его в готовящийся список (за транслитерированным названием). Перевод, безусловно, требует редактирования, поэтому эту часть необходимо готовить человеку, понимающему английский язык.

4. Объединяем описания в транслите и переводное, оформляя в соответствии с принятыми правилами. При этом необходимо раскрыть сокращения в указании места издания (Moscow и St. Petersburg) и исправить обозначение страниц на английский язык (вместо 1072 s. – 1072 p.).

5. Курсивом выделяем название источника и ссылка готова.

### **Пример:**

Кочукова Е.В. Павлова О.В. Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: сб. науч. тр. / Калёнов Н.Е. (ред.). – М.: Научный Мир, 2009. – 342 с. – С. 190–199.

Вставляем в программу Translit, получаем:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh // Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. – M.: Nauchnyi Mir, 2009. – S. 190–199.

### **Преобразуем транслитерированную ссылку:**

1) убираем специальные разделители между полями (“/”, “–”);

2) в квадратных скобках после транслитерации пишем перевод заглавия статьи и названия источника на английский язык;

3) пишем на английском языке полное место издания и обозначение страниц (издательство оставляет транслитерированным). Издательство лучше обозначать добавлением слова Publ. (факультативно).

4) конечный результат:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. *Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh* [The peer review system in the information providing of scientists] *Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. 57* [Information Support of Science. New Technologies: Collected papers]. Moscow: Nauchnyi Mir Publ., 2009, pp. 190–199.

*Научный журнал*

**ART LOGOS**  
**(ИСКУССТВО СЛОВА)**

**№ 1 (10)**

Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*

---

Подписано в печать 23.03.2020. Формат 60x84 1/16.  
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 10,25. Тираж 500 экз. Заказ № 1626

---

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина  
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10