

ISSN 2541-9803

**ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2021
№ 1(14)

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

SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1(14)
2021

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

2021
№ 1
(14)

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. Десперманн, 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

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

SCIENTIFIC JOURNAL
ART LOGOS
(THE ART OF WORD)

2021
№ 1
(14)

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. Yagodkina, 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>С. Л. Слободнюк</i> Время умирать: «Песнь Песней Соломона» и Книга Екклезиаста в любовной трилогии А. И. Куприна	6
<i>М. А. Жиркова</i> Особенности изображения любви и брака в «Русалочьих сказках» А. Н. Толстого	15
<i>Т. В. Мальцева</i> Драматургический эксперимент М. Горького	29
<i>Н. Е. Щукина</i> Соносфера романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	42
<i>В. А. Гавриков</i> Запутанный путь времени в поэзии Александра Башлачева	52
<i>Т. Р. Аюпов</i> Специфика интертекстуальных связей в раннем творчестве В. О. Пелевина (на материале романов «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота»)	63
<i>Н. А. Колондаева</i> Жанровое своеобразие романа Е. С. Чижовой «Город, написанный по памяти»	73
<i>Е. Ефимовский</i> Жанровая специфика травелога	79
<i>К. Д. Пессяников</i> «Хатынская повесть» А. Адамовича: от идеи до киновоплощения	92
<i>М. Н. Дробышева</i> Пасторальная драма М. Држича «Венера и Адонис» о красоте любви и гармонии природы в южнославянской художественной традиции	103

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Г. С. Умарова, У. К. Доукариева, А. Т. Давлетбаева</i> «Евгений Онегин» Пушкина и эпистолярный роман Абая	117
<i>Т. Н. Комарова</i> Тема лицемерия в произведениях Ж. Б. Мольера «Гартюф, или Обманщик», А. С. Грибоедова «Горе от ума» и Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»	123
Сведения об авторах	142

Contents

THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Sergey Slobodnyuk</i> A Time to Die: "Song of Solomon" and the Ecclesiastes in A. I. Kuprin's Love Trilogy.....	6
<i>Marina Zhirkova</i> Features of the Image of Love and Marriage in the "Mermaid Tales" by A. N. Tolstoy.....	15
<i>Tatiana Maltseva</i> Dramatic Experiment by M. Gorky	29
<i>Natalia Shchukina</i> The Sonosphere in M. A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"	42
<i>Vitaly Gavrikov</i> The Tangled Path of Time in the Poetry of Alexander Bashlachev	52
<i>Timur Ayupov</i> The Specific Features of the Intertextual Connections in V. O. Pelevin's Early Novels "Omon Ra" and "Chapaev and Void"	63
<i>Natalia Kolondaeva</i> Genre Originality of the Novel by E. S. Chizhova "City Written from Memory"	73
<i>Eugeniusz Jefimowski</i> Genre Specifics of Travelogue.....	79
<i>Konstantin Pessyanikov</i> "Khatyn Story" by A. Adamovich: from Idea to Film Incarnation.....	92
<i>Marina Drobysheva</i> The Pastoral Drama of M. Drzhich "Venus and Adonis" about the Beauty of Love and the Harmony of Nature in the South Slavic Artistic Tradition.....	103

INTERCULTURAL COMMUNICATION

<i>Gulnara Umarova, Uldai Doukariyeva, Altyngul Dauletbayeva</i> Pushkin's "Eugene Onegin" and Abay's Epistolary Novel	117
<i>Tatiana Komarova</i> The Topic of Hypocrisy in the Works of J.B. Moliere "Tartuffe, or The Impostor", A. S. Griboedov "Woe from Wit" and F. M. Dostoevsky "Stepanchikovo Village and its Inhabitants"	123
About Authors.....	142

УДК 821.161.1

ГРНТИ 17.01.07

DOI 10.35231/25419803_2021_1_6

С. Л. Слободнюк

**Время умирать: «Песнь Песней Соломона» и Книга Екклесиаста
в любовной трилогии А. И. Куприна**

В статье предложен анализ библейского претекста в любовной трилогии А. И. Куприна: «Суламифь», «Гранатовый браслет», «Яма». Исследование цитатного уровня показало, что в художественном мире трилогии Соломон шаг за шагом уступает позиции Екклесиасту. Пессимистический настрой книги Проповедника, скрыто подчеркивая трагизм «Суламифи», в «Гранатовом браслете» определяет правила игры в любовь, которая «сильна, как смерть». И, наконец, в «Яме» «время любить» уступает место времени умирать.

Ключевые слова: Екклесиаст, любовь, «Песнь Песней Соломона», трилогия.

Sergey Slobodnyuk

**A Time to Die: "Song of Solomon" and the Ecclesiastes
in A. I. Kuprin's Love Trilogy**

The article offers an analysis of the biblical pretext in A. I. Kuprin's love trilogy: "Shulamite", "The Garnet Bracelet", "The Pit". Examination of the quotation level has shown that in the artistic world of the trilogy Ecclesiastes is step by step prevailing over Solomon. The pessimistic mood of the book of The Preacher covertly emphasizing the tragedy of "Shulamite", defines the rules of the love game, which is "strong as death" in "The Garnet Bracelet". And finally in "The Pit" the "a time to love" gives way to "a time to die".

Key words: death, Ecclesiastes, love, "Song of Solomon", trilogy.

Творческое наследие А. И. Куприна вряд ли можно считать вершиной религиозно-философских исканий, которыми был охвачен Серебряный век. Даже «Река жизни» из одноименного рассказа явно не способна составить реальную конкуренцию горьковской реке времени, не говоря уже о «двух безднах» Мережковского, троекнижии Блока и люцифериане Гумилева.

Вместе с тем, было бы в корне неверным отрицать оригинальность купринского прочтения концептуальных идей, высказанных устами одного из популярных авторов Ветхого Завета, а именно «Екклезиаста, сына Давидова, царя в Иерусалиме» (Еккл., 1:1). Более того, именно слова Проповедника, звучащие в повествовании о девушке с виноградника, задают важнейший алгоритм развития любовной темы, нашедшей свое воплощение в трилогии, которая продолжается «Гранатовым браслетом» и завершается «Ямой».

Основанием для подобного утверждения выступает не только специфическое распределение акцентов в купринской истории о последней любви царя Соломона. Вряд ли можно считать случайностью, что в финале «Ямы» автор предлагает нам прослушать уродливую вариацию на тему «Песни Песней», когда проститутка Тамара, задумавшая обобрать нотариуса, опошляет возвышенные слова Суламифи («Он ввел меня в дом пира, и знамя его надо мною – любовь. Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви» (Песн., 2:4–5)): «Милый мой, обожаемый царь Соломон! Твоя Суламифь, твоя девочка из виноградника, приветствует тебя жгучими поцелуями... Милый, сегодня у меня праздник, и я бесконечно счастлива. Сегодня я свободна так же, как и ты. Он уехал в Гомель на сутки по делам, и я хочу сегодня провести у тебя весь вечер и всю ночь. Ах, мой возлюбленный! Всю жизнь я готова провести на коленях перед тобой! Я не хочу ехать никуда. Мне давно надоели загородные кабачки и кафешантаны. Я хочу тебя, только тебя... тебя... тебя одного! Жди же меня вечером, моя радость, часов около десяти одиннадцати! Приготовь очень много холодного белого вина, дыню и засахаренных каштанов. Я сгораю, я умираю от желания!» [6, с. 327].

Кроме того, основная идея «Ямы» откровенно созвучна одному из главных тезисов соломоновой книги: «Есть зло, которое видел я под солнцем, и оно часто бывает между людьми: Бог дает человеку богатство и имущество и славу, и нет для души его недостатка ни в чем, чего не пожелал бы он; но не дает ему Бог пользоваться этим, а пользуется тем чужой человек: это – суета и тяжкий недуг!» (Еккл., 6:1–2).

Однако *созвучие* плохо поддается формализации, отдает вкусовщиной и нередко приводит исследователя к ложным заключениям. Так, в начале 1990-х ученому сообществу были дарованы «отчасти параллельные» Кавафис и Гумилев. И не беда, что поэты ничего не знали о существовании друг друга. Поскольку они иногда писали на общие темы, «сходство между ними намного значительнее, чем может показаться при беглом обзоре тематических совпадений и перекличек»: «Параллельными оказываются критические фазы литературного старта, поворотов в творческом направлении. Оба поэта начинали

как романтики и, как писал Сеферис о Кавафисе, слишком «долго задержались под влиянием романтической традиции. Оба приложили немало усилий, чтобы освободиться от этого влияния, и затем „отреклись“ от своих ранних стихотворений» [4, с. 58]. Развивая этот фундаментальный тезис, создательница «отчасти параллельных» поэтов приходит к не менее фундаментальным выводам: «Для финала этого краткого сопоставления в высшей степени подходит стихотворение Гумилева „Мои читатели“ <...>, столь многим *напоминающее* Кавафиса – и „Фермопилы“, и „Покидает Дионис Антония“. <...> Модель человеческого поведения, которую предлагает своему читателю Кавафис – как непосредственным внушением, в дидактических стихотворениях 1900-х годов, так и позднее, скрытым внушением, спрятанным в критерии оценок, такова, что и к нему приложима самохарактеристика Гумилева: „чести сторож неизменный“. Кодекс чести, повелевающий охранять воздвигнутые тобою же Фермопилы (Кавафис), „не бояться и делать что надо“ (Гумилев), трепетная любовь к „жестокой, милой жизни“ (Гумилев) и желание „внимать и наслаждаться каждым звуком“ (Кавафис), стоическая мудрость и мужество в трудных испытаниях, а также перед лицом смерти роднят эти стихотворения (и их авторов) и по духу, и по тону поэтического голоса» [4, с. 64–65]. Убедительнее и не скажешь...

Другой толкователь Гумилева искренне уверял читающую публику, что голый и черный карлик «по имени Акка», скалящий ужасные зубы в стихотворении «Экваториальный лес», связан с неким царствующим домом: «Трудно сказать, сознательно или нет, но Гумилев заимствовал это имя из романа Хаггарда „Люди тумана“ – причем, в любопытном соотношении с сюжетом романа: там имя Акка принадлежит царице-богине, роль которой принимает на себя одна из героинь романа, тогда как карлик по прозвищу Оттер изображает ее мужа, являющегося представлением змея (ср. в тексте Гумилева: „...я голоден, Акка, Излови, если, можешь, большую змею!“)» [2, с. 182–183]. Правда, карлик с бульдожьим лицом, скорее всего, принадлежал к племени пигмеев аккасов (или акка [1; 8, XIII, стб. 246–247]). Но подобная мелочь не заслуживает внимания просвещенного толкователя, который выстраивает на основании этого (и многих) других созвучий теорию гумилевского оккультизма.

Впрочем, с толкованием купринского текста дело обстоит ничуть не лучше. Боюсь показаться еретиком, но меня не слишком убеждают речения о фундаментальном значении бетховенской композиция в составе «Гранатового браслета». В галлюцинациях княгини Веры мне почему-то слышится голос бездны, а эротический накал «Суламифи» представляется сомнительным.

Что ж, вопрос о месте Бетховена в творении Куприна навсегда останется дискуссионным. И оценка желтковской «молитвы» зависит исключительно от убеждений читателя. Но можно ли отрицать жгучую эротику «Суламифи»? Как известно, эта повесть является переложением «Песни Песней Соломона», и отрицание присутствия эротической линии в структуре первичного текста не имеет никакого смысла. Более того, следует подчеркнуть, что с конца XVIII века на первый план выходит именно любовно-драматическое начало [7, стб. 458], напрочь перекрывая ту аллегорическую составляющую «Песни...», что открыла ей дорогу и к еврейской пасхальной литургии, и к каноническим книгам христианского Писания [3, с. 37–42; 7, стб. 457; 9].

Правда, если верить мнению Горького в передаче С. Ауслендера, Куприн непоправимо испортил смысл оригинала; он «хороший бытописец, но совсем незачем было ему трогать „Песню песней“ – это и без него хорошо. А Соломон его смахивает все же на ломового извозчика» [цит. по: 5, V, с. 404]. Возможно, в какой-то мере «буревестник революции» прав: Куприн не склонен к тонкой игре смыслами и безжалостно, вплоть до прямых цитат, эксплуатирует ресурсы первоисточника. – «Встань, возлюбленная моя, – звучит в Суламифи голос Соломона. – Прекрасная моя, выйди. Близится утро, раскрываются цветы, виноград льет свое благоухание, время пения настало, голос горлицы доносится с гор» [5, V, с. 29]. – «Возлюбленный мой начал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди! Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей; смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!» (Песн., 2:10–12).

«О да, гляди, гляди на меня, возлюбленный, – говорит купринская Суламифь. – Глаза твои волнуют меня! О, какая радость: ведь это ко мне, ко мне обращено желание твое! Волосы твои душисты. Ты лежишь, как мирровой пучок у меня между грудей!

Время прекращает свое течение и смыкается над ними солнечным кругом. Ложе у них – зелень, кровля – кедры, стены – кипарисы. И знамя над их шатром – любовь» [5, V, с. 32]. – «Мирровой пучок – возлюбленный мой у меня, у грудей моих пребывает. <...> О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные. О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен! и ложе у нас – зелень; кровли домов наших – кедры, потолки наши – кипарисы» (Песн, 1:12, 14–16).

И, наконец, главное: «Так посетила царя Соломона – величайшего из царей и мудрейшего из мудрецов – его первая и последняя любовь.

Много веков прошло с той поры. Были царства и цари, и от них не осталось следа, как от ветра, пробежавшего над пустыней. <...>

Любовь же бедной девушки из виноградника и великого царя никогда не пройдет и не забудется, потому что *крепка, как смерть, любовь*, потому что каждая женщина, которая любит, – царица, потому что любовь прекрасна!» [5, V, с. 37; курсив мой. – С. С.] – «Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо *крепка, как смерть, любовь*; <...> Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее. Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презрением» (Песн., 8:6–7; курсив мой. – С. С.). Словом, прочь домыслы! Не праздник плоти занимает Куприна, не история взаимного соблазнения селянки и всесильного царя, ибо все замыкается в одной-единственной фразе – «*крепка, как смерть, любовь*».

Но сколь избирательно воспроизводят «Песнь Песней» купринские герои! Ведь в первоисточнике все немного по-другому: «Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные; она пламень весьма сильный» (Песн., 8:6–7)! И что же в итоге одерживает верх: чистая любовь еще вчера невинной девушки или ревность многоопытной царицы Астис? И что главное в ключевом сравнении: любовь или смерть? Ответ очевиден...

Перенося рассуждение в болезненный мир героев «Гранатового браслета», мы находим новый поворот темы: «Аносов довольно долго молчал. Потом протянул неохотно:

– <...> Но вот в большинстве-то случаев почему люди женятся? Возьмем женщину. Стыдно оставаться в девушках, особенно когда подруги уже выходили замуж. Тяжело быть лишним ртом в семье. Желание быть хозяйкой, главной в доме, дамой, самостоятельной... К тому же потребность, прямо физическая потребность материнства, и чтобы начать вить свое гнездо. А у мужчины другие мотивы. Во-первых, усталость от холостой жизни, от беспорядка в комнатах, от трактирных обедов, от грязи, окурков, разорванного и разрозненного белья <...>. Во-вторых, чувствуешь, что семьей жить выгоднее, здоровее и экономнее. В-третьих, думаешь: вот пойдут детишки, – я-то умру, а часть меня все-таки останется на свете... нечто вроде иллюзии бессмертия. В-четвертых, соблазн невинности, как в моем случае. Кроме того, бывают иногда и мысли о приданом. А где же любовь-то? Любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды? Та, про которую сказано – «сильна, как смерть»? Понимаешь, такая любовь, для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – вовсе не труд, а одна радость. Постой, постой,

Вера <...> Ты пойми, о какой любви я говорю. Любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться» [5, V, с. 226–227]. Прекрасные слова! Но трагедия необходимым образом предполагает смерть... И, словно желая, доказать верность этого утверждения, Куприн чуть ли не за руку приводит Желткова к бездне окончательной гибели.

Безусловно, с житейской точки зрения я полностью неправ. Ведь чувство героя к Вере Шеиной служит неопровержимым доказательством того, что настоящая любовь есть! – «Скажите, князь... предположим, что вам это неприятно... скажите, – что бы вы сделали для того, чтоб оборвать это чувство? Выслать меня в другой город, как сказал Николай Николаевич? Все равно и там так же я буду любить Веру Николаевну, как здесь. Заключение меня в тюрьму? Но и там я найду способ дать ей знать о моем существовании. Остается только одно – смерть... Вы хотите, я приму ее в какой угодно форме» [5, V, с. 238]. Да и дальнейшее развитие событий наводит на иные мысли. Хочется рассуждать о новом типе романтического героя: этаким русском Ромео пополам с юным Вертером, хотя Вера явно не тянет ни на Джульетту, ни на Лотту.

Но, к несчастью, в отличие от названных прототипов, Желтков одержим отнюдь не романтической манией, и его фетишизм давно перерос в идолопоклонство, надо заметить, весьма оригинальное идолопоклонство. Его идол есть аналог бога живого. Его молитва – редуцированный и феминизированный «Отче наш» (Мф., 6:9–13; Лк., 11:2–4), смысл которого сведен к одной-единственной строке «Да святится имя Твое»: – «Вот сейчас я вам покажу в нежных звуках жизнь, которая покорно и радостно обрекла себя на мучения, страдания и смерть. Ни жалобы, ни упрека, ни боли самолюбия я не знал. Я перед тобою – одна молитва: „Да святится имя Твое“» [5, V, с. 245];

«В предсмертный печальный час я молюсь только тебе. Жизнь могла бы быть прекрасной и для меня. Не ропщи, бедное сердце, не ропщи. В душе я призываю смерть, но в сердце полон хвалы тебе: „Да святится имя Твое“».

Ты, ты и люди, которые окружали тебя, все вы не знаете, как ты была прекрасна. Бьют часы. Время. И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью все-таки пою – слава Тебе.

Вот она идет, все умиротворяющая смерть, а я говорю – слава Тебе!...» [5, V, с. 246]. Увы, божеством несчастного безумца стала им же сотворенная новая Изида. Да и сам он оказался подобен ливанскому отшельнику из «Суламифи», добровольно оскопившему себя во имя жены и сестры Озириса [5, V, с. 52]. На таком фоне самоубийство и потеря бессмертия души – сущая ерунда. Да и к чему она, если будущей жизни нет...

А если есть? Или напрасно сказал своей возлюбленной царь Соломон: «Жизнь человеческая коротка, но время бесконечно, и вещество бессмертно. Человек умирает и утучняет гниением своего тела землю, земля вскармливает колос, колос приносит зерно, человек поглощает хлеб и питает им свое тело. Проходят тьмы и тьмы тем веков, все в мире повторяется, – повторяются люди, звери, камни, растения. Во многообразном круговороте времени, и вещества повторяемся и мы с тобою, моя возлюбленная. Это так же верно, как и то, что если мы с тобою наполним большой мешок доверху морским гравием и бросим в него всего лишь один драгоценный сапфир, то, вытаскивая много раз из мешка, ты все-таки рано или поздно извлечешь и драгоценность. Мы с тобою встретимся, Суламифь, и мы не узнаем друг друга, но с тоской и с восторгом будут стремиться наши сердца навстречу, потому что мы уже встречались с тобою, моя кроткая, моя прекрасная Суламифь, но мы не помним этого» [5, V, с. 53–54]. Безусловно, сказал. Только мало радости от слов, явно связанных с известными строками то ли Гейне («Sie liebten sich beide»), то ли Лермонтова («Они любили друг друга так долго и нежно...»), которые выступают в безумном союзе с энгельсовой «Диалектикой природы» под общей редакцией Гераклита, Платона, Ломоносова и Екклесиаста.

Хотя могло ли быть по-иному в той художественной реальности, где даже «Река жизни» способна обернуться синтезом первозданного Хаоса с прообразом ноосферы, действующими по закону взаимодействия двух бездн, но с поправкой на философию Гегеля? – «Ах, я думаю, что ничто в мире не пропадает, – ничто! – не только сказанное, но и подуманное. Все наши дела, слова и мысли – это ручейки, тонкие подземные ключи. Мне кажется, я вижу, как они встречаются, сливаются в родники, просачиваются наверх, стекаются в речки – и вот уже мчатся бешено и широко в неодолимой Реке жизни. Река жизни – как это громадно! Все она смывает рано или поздно, снесет все твердыни, оковавшие свободу духа. И где была раньше отмель пошлости – там сделается величайшая глубина героизма. Вот сейчас она увлечет меня в непонятную, холодную даль, а может быть, не далее как через год она хлынет на весь этот огромный город, и потопит его, и унесет с собою не только его развалины, но и самое его имя!» [5, IV, с. 301–302]. И это мысли самоубийцы, за восемь минут до выстрела в висок...

До Екклесиаста, студенту, конечно, далеко. Но отрицать связь его прозрений с прозрениями купринского Соломона тоже не стоит... И река жизни, и речения сына Давидова берут начало в одном истоке, имя которому пессимизм. Великий царь, строитель храма и прочая, и прочая увидел вдруг «в своих

исканиях, что участь сынов человеческих и участь животных одна: как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом. И понял царь, что во многой мудрости много печали, и кто умножает познание – умножает скорбь. Узнал он также, что и при смехе иногда болит сердце и концом радости бывает печаль.

И однажды утром впервые продиктовал он Елихоферу и Ахии:

– Все суета сует и томление духа, – так говорит Екклезиаст» [5, V, с. 12]. Но не только Екклезиаст. Куприн представляет нам контаминацию избранных мест из Проповедника и Притчей Соломоновых. В первом случае использованы хрестоматийные строки о прямой связи знания и скорби, и столь же хрестоматийная формула «суета сует». Во втором – менее популярные у широкой публики слова из Книги Притчей: «Есть пути, которые кажутся человеку прямыми; но конец их – путь к смерти. И при смехе иногда болит сердце, и концом радости бывает печаль. Человек с развращенным сердцем насытится от путей своих, и добрый – от своих» (Притч., 14:12–14). Обратите внимание, тезисы Проповедника не просто обрамляют жестокий смысл реминисценции. Единжды возникший на страницах «Суламифи» Екклезиаст, на мой взгляд, дает внимательному читателю возможность особого взгляда на историю любви, которая «дороже богатства, славы и мудрости, которая дороже самой жизни, потому что даже жизнью она не дорожит и не боится смерти» [5, V, с. 13].

Как ни грустно, *эта* любовь изначально была обречена. Обречена, ибо поверил Соломон, что возможно наслаждаться «жизнью с женою, которую любишь, во все дни суетной жизни твоей, и которую дал тебе Бог под солнцем на все суетные дни твои; потому что это – доля твоя в жизни и в трудах твоих, какими ты трудишься под солнцем» (Еккл., 9:9).

Обречена, ибо забыл Соломон, что ««горче смерти женщина, потому что она – сеть, и сердце ее – силки, руки ее – оковы; добрый пред Богом спасется от нее, а грешник уловлен будет ею» (Еккл., 7:26).

Обречена, ибо открывая тайны бытия своей единственной Суламифи, умножал познания, а «кто умножает познания, умножает скорбь» (Еккл., 1:18)...

И торжественная песнь в честь великой силы любви вступает в диалог с тихой мелодией всепобеждающей смерти, и Екклесиаст постепенно одерживает верх над Соломоном. Пессимистической настрой книги Проповедника, скрыто подчеркивая трагизм «Суламифи», в «Гранатовом браслете» определяет новые правила игры в любовь, которая не просто «сильна, как смерть». *Она и есть смерть*. Иногда – окончательная...

Да, «все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» (Еккл., 1:7). Но «всему

свое время, и время всякой вещи под небом» (Еккл., 3:1). Для героев Куприна время рождаться прошло – наступило время умирать.

Список литературы

1. Акка // Энциклопедический словарь. СПб., 1890. Т. I. С. 284.
2. Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм. Продолжение темы // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 181–200.
3. Глаголев А. А. О книге Песнь Песней Соломона // Толковая Библия: в 12 т. Репринт. изд. 1904–1913 гг. Стокгольм, 1987. Т. 5. С. 37–50.
4. Ильинская С. Б. К. Кавафис – Н. Гумилев: «отчасти» параллельные // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 58–66.
5. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Правда, 1964. (Б-ка «Огонек»).
6. Куприн А. И. Яма // Куприн А. И. Собрание сочинений: в 6 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 5. Произведения 1914–1928. С. 5–333.
7. Песнь Песней // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. Иерусалим, 1976–2005. Т. 6. Стб. 456–459.
8. Реклю Э. Земля и люди: Всеобщая география: в 19 т. СПб.: Обществ. польза и К°, 1898–1901.
9. Шир-аШирим, или Песнь Песней: общие факты. Электронный ресурс. URL: <https://toldot.ru/PesnPesney.html> (дата обращения: 24.03.2021).

References

1. Akka // *Enciklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, 1890. T. I. P. 284 (In Russian).
2. Bogomolov N. A. *Gumilev i okkul'tizm. Prodlolzhenie temy* [Gumilev and the occult. Continuation of the topic] *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review]. 1997. № 26. Pp. 181–200 (In Russian).
3. Glagolev A. A. *O knige Pesn' Pesnej Solomona* [About the Book of Songs of Solomon] *Tolkovaya Bibliya: v 12 t.* [Explanatory Bible: in 12 v.]. Reprint. izd. 1904–1913 gg. Stokgol'm, 1987. T. 5. Pp. 37–50 (In Russian).
4. Il'inskaya S. B. K. *Kavafis – N. Gumilev: «otchasti» parallel'nye* [K. Cavafis – N. Gumilev: "partly " parallel] *N. Gumilev i russkiy Parnas* [N. Gumilev and the Russian Parnasus]. St. Petersburg, 1992. Pp. 58–66 (In Russian).
5. Kuprin A. I. *Sobranie sochinenij: v 9 t.* [Collected works: In 9 vols.] Moscow: Pravda Publ., 1964. (B-ka «Ogonek») (In Russian).
6. Kuprin A. I. *Yama* [Yama] *Kuprin A. I. Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Kuprin A. I. Collected works: in 6 vols.]. Moscow: GIHL, 1958. T. 5. Proizvedeniya 1914–1928. Pp. 5–333 (In Russian).
7. *Pesn' Pesnej. Kratkaya evrejskaya enciklopediya: v 11 t.* [The Concise Jewish Encyclopedia: In 11 vols.]. Ierusalim 1976–2005. T. 6. Stb. 456–459 (In Russian).
8. Reklyu E. *Zemlya i lyudi: Vseobshchaya geografiya: v 19 t.* [Earth and People: Universal Geography: In 19 vols.]. St. Petersburg: Obshchestv. pol'za i K°, 1898–1901 (In Russian).
9. *Shir-aShirim, ili Pesn' Pesnej: obshchie fakty* [Shir-Ashirim, or the Song of Songs: general facts]. URL: <https://toldot.ru/PesnPesney.html> (data obrashcheniya: 24.03.2021) (In Russian).

Особенности изображения любви и брака в «Русалочьих сказках» А. Н. Толстого

«Русалочьи сказки» А. Н. Толстого тесно связаны со славянской мифологией и фольклором. Цель данной работы – выявить особенности изображения любви и брака в цикле и посмотреть на произведения писателя в соотнесенности со славянской мифологией, древнерусскими обычаями и традициями. Как сюжетообразующий мотив любовь и брак встречаются в четырех сказках: «Иван-царевич и Алая-Алица», «Соломенный жених», «Странник и змей» и «Звериный царь». В двух из них с главными мужскими образами показан счастливый конец в духе народных сказок. Иван-царевич и мужичок с локоток выдержали испытания, и свадьба становится им наградой. Сказки с главными женскими образами заканчиваются трагически, потому что героини Толстого испытывает сильные чувства не к человеку, а к иным существам. Хотя в финале сказок их смерть не является окончательной: Акулина превращена в иву плакучую, Василиса возрождается в васильках во ржи, но это жизнь другого рода – дерева, растения, а не человека, для которого возрождения или перерождения не предполагается.

Ключевые слова: А. Н. Толстой, сказка, мотив, сюжет, образ, народная демонология, змей, этиологическая сказка.

Marina Zhirkova

Features of the Image of Love and Marriage in the "Mermaid Tales" by A. N. Tolstoy

"The Little Mermaid's Tales" by A. N. Tolstoy are closely connected with Slavic mythology and folklore. The purpose of this work is to identify the features of the image of love and marriage in the cycle and look at the works of the writer in relation to Slavic mythology, ancient Russian customs and traditions. As a plot-forming motif, love and marriage are found in four fairy tales: "Ivan Tsarevich and Alaya Alitsa", "The Straw Bridegroom", "The Wanderer and the Serpent" and "The Animal King". The two with the main male characters show a happy conclusion in the spirit of folk tales. Prince Ivan and a peasant with an elbow have passed the test, and the wedding becomes their reward. Fairy tales with the main female images end tragically, because Tolstoy's heroes have strong feelings not for a person, but for other creatures. Although in the finale of the fairy tales, their death is not final: Akulina is turned into a weeping willow, Vasilisa is reborn in cornflowers in rye, but this is a different kind of life – a tree, a plant for which rebirth is not expected.

Key words: A. N. Tolstoy, fairy tale, motif, plot, image, folk demonology, serpent, etiological fairy tale.

«Русалочьи сказки» А. Н. Толстого создавались в 1909–10-е гг. При первой публикации они входили в состав «Сорочьих сказок» [22], но при втором издании в 1923 г. в сборнике «Приворот» [21] писатель разделили их на два цикла. При таком разделении обозначилась адресность сказок: «Сорочьи» ориентированы на маленького читателя, тогда как «Русалочьи» на более старшего. В жанровом отношении «Русалочьи сказки» близки к быличкам и бывальщинам и повествуют они о встрече человека с низшими демоническими существами. У них особая жанровая установка – они учат остерегаться встречи с нечистой силой, не нарушать природные законы, поэтому не всегда такая встреча заканчивается победой человека, наоборот, во многих сказках показана его гибель.

Одним из мотивов «Русалочьих сказок» является любовь, которая проявляется по-разному. В «Русалке» это любовь старика к пойманной им русалочке, и заканчивается она смертью человека. В сказке «Иван да Марья» любовь брата спасает главную героиню. Любовь сестры помогает вернуть украденную девочку в сказке «Кикимора». «Синица» рассказывает о силе материнской любви, способной даже после своей смерти находиться рядом и оберегать сына. Как сюжетобразующий мотив любовь и брак встречаются в четырех сказках: «Иван-царевич и Алая-Алица», «Соломенный жених», «Странник и змей» и «Звериный царь». Цель данной работы – выявить особенности изображения любви и брака в «Русалочьих сказках» А. Н. Толстого, посмотреть на произведения писателя в соотнесенности со славянской мифологией, древнерусскими обычаями и традициями.

В сказке «**Иван-царевич и Алая-Алица**» брак ритуально-сказочный: герой спасает девицу и женится на ней – это сказочный финал многих волшебных сказок, кроме этого, Толстой здесь переплетает сюжет волшебной сказки с мифологическим. Центральным становится мотив освобождения весеннего солнца из зимнего плена и наступление весны. Сказка начинается с отлучки героя из дома: «Скучно стало Ивану-царевичу, взял он у матушки благословение и пошел на охоту» [20, с. 52]. Герой устремляется за зайцем, который, сначала превратившись в клубок, приводит его на лесную поляну к белому терему, потом, обернувшись вещью лунь-птицей, сообщает Ивану-царевичу, что там у старого жижя серебряными цепями прикованная сидит весенняя царевна – Алая-Алица, она-то и просит его о помощи.

Жиж (или жьж) – бог огня, его огонь и жар могут быть как согревающими землю, так и губящими посевы, несущими засуху [27, с. 251]. В словаре народных говоров также отмечается такое значение слова «жижа», как название

огня свечи, спички, лучины и т.п., например, на Смоленщине [19, с. 171], родине писателя. В сказке Толстого жиж сидит в тереме на нетопленной печурке, но он сам является воплощением огня и жара, поэтому ему не нужно тепло печи. Писатель упоминает медную голову, тогда у него желтовато-красноватое лицо. Думается, что он и сам может быть медным. Такое определение вызывает различные ассоциации: медный котел и медный лоб. Каждая из ассоциаций присутствует в сказке. В первом случае медный котел – это распространенная металлическая посуда для приготовления пищи на открытом огне. Жиж сам является вместилищем огня, когда он погибает, из него вырываются дым и огонь. Во втором значении – медный лоб – бессмысленно-упрямый и бестолковый человек [24, с. 145]. Как бы жиж ни пугал Ивана-царевича, тот легко побеждает демоническое существо, пустив золотую или солнечную (см., например у Проппа: «Золотая окраска предметов, связанных с тридесатым царством, есть окраска солнца» [16, с. 253]) стрелу в медную голову старого жижа. Золотая магическая стрела – деталь, указывающая на некую общность Ивана-царевича и весенней царевны. Он равен ей, поэтому он ее суженый, и ему удастся справиться с богом огня.

Алая-Алица – персонифицированное весеннее солнце. Подобный прием иносказания свойственен мифологическому сознанию [23, с. 443]. Алый – самый яркий оттенок красного, происхождение слова связано с пламенем [25, с. 39], от этого же корня образовано существительное. Имя героини можно расшифровать как Ярко-красное пламя. Она сказочная «ясная красавица», тогда как конкретный портрет героини отсутствует. Ее пленение – явление временное, она воплощение солнца, от нее зависит природный цикл, смена времен года. Зима традиционно воспринимается как временная смерть или сон всей природы. Белый терем в лесу – то же царство мертвых, о котором говорит В. Я. Пропп в своих исследованиях [16, с. 35]. Гибель жижа и освобождение царевны неизбежны, теперь герою нужно проявить свои способности и доказать, что он достоин царевны.

Поединок Ивана-царевича и жижа можно рассматривать как древний ритуал на рубеже календарного года, символизировавший обновление мира, переход к новой жизни [2, с. 143]. С убийством бога огня сгорает и белый терем: «Упал жиж, дым повалил у него изо рта, вылетело красное пламя и поняло терем» [20, с. 53]. В славянские ритуалы встречи весны входило разжигание костров, которым придавалось различное значение, в том числе – согреть весну [2, с. 111]. Огонь, уничтоживший терем, имеет в сказке также очистительное значение: очищение земли от хтонических существ и рождение весеннего солнца, пробуждение земли после зимнего сна [1, с. 350]. В данном случае жиж – вредоносная сила. Пленив красавицу и охраняя ее, он сам не покидает

терем, лишая землю тепла, а также весеннего солнца, продлевая тем самым пребывание на ней холодной зимы и мешая наступлению весны. По наблюдениям Т. А. Агапкиной, наступление весны и новолетия невозможно, пока не покончено с прошлым, пока старое, в чем бы оно ни воплощалось, присутствует в жизни, поэтому в славянском фольклоре о смене времен года значительное место занимают мотивы изгнания, уничтожения и очищения [2, с. 106].

После того как рухнул терем, «сбежал снег с поляны, на земле поднялись, зацвели цветы. Распустились по деревьям клейкие листья» [20, с. 53]. Наступление весны вызывает общую радость: «прибежали тоненькие, синие еще от зимнего недоедания, русалки-мавки, закачались на деревьях; пришел журавль на одной ноге; закуковала кукушка; лешие захлопали в деревянные ладоши; позык аукался. Шум, гам, пение птичье...» [20, с. 53], что создает особую атмосферу весеннего праздника. Враг уничтожен, герой выдержал испытание и получил весеннюю царевну. Сказка завершается свадьбой Ивана-царевича и Алой-Алицы. Герой не только царевну спас, солнышко освободил, но и открыл новый природный цикл, не случайно сказка заканчивается весенним громом, который возвещает и о начале солнечных весенних дней, и о свадьбе: «И по синему небу раскатился, загрохотал апрельский гром.

И узнали все на свете, что Иван-царевич справляет свадьбу с Алой-Алицей, весенней царевной» [20, с. 53].

В сказках «Соломенный жених», «Странник и змей» любовь оборачивается гибелью человека, потому что она обращена к другому существу – представителю иного мира.

Овинник – мифологический хозяин овина, живет в нем за печкой, может иметь вид большого черного кота с горящими глазами [12, с. 494; 13, с. 57]. С описания черного кота и начинается сказка Толстого «Соломенный жених»:

«Внизу овина, где зажигают тепнины, в углу темного подлаза лежит, засунув морду в земляную нору, черный кот.

Не кот это, а овинник.

Лежит, хвостом не вильнет – пригрелся. А на воле – студено» [20, с. 54].

Овинник обычно помогает человеку, но, если его рассердить, он может напугать и навредить. Так происходит с девушками, греющимися внизу овина в подлазе, они задели овинника своими словами, чем вызвали его гнев. Успокоить и рассмешить старого овинника удастся сироте Василисе: вместо человека она подставляет рассерженному овиннику-коту сноп, а потом просит залечить разорванное им тело. Узнав про подмену, овинник не только не сердится, а наоборот, смеется и готов выполнить желание девушки. Василиса про-

сит его найти жениха, краше которого нет на свете. Кот любезно себя предлагает, обернувшись из черного кота белым. Василиса отказывается от жениха-кота, но принимает жениха из соломы, в которого овинник превращает ржаной сноп: «Василиса взяла человека за руку и вывела его из подлаза, из овина на лунный свет. И встал перед ней молодой жених в золотом кафтане, в шапке с пером» [20, с. 55].

Начало истории относится к осени: к разжиганию огня под овином для просушки снопов и молотье приступают в октябре. По мнению ученых, именины овинника приходятся на два дня в октябре: первый выпадает на Феклузаревницу – это 24 сентября (по старому стилю) / 8 октября (по новому стилю), а второй на Покров – это 1 /14 октября [3, с. 624; 13, с. 58]. Традиционно с Покрова начиналась также пора свадеб [26, с. 142]. Как считают этнографы, в праздник Покрова Пресвятой Богородицы девушки шли в церковь, ставили свечку Богородице и просили у Нее хорошего жениха [26, с. 142]. В исполнении желания Василисы демоническим существом в чудесном женихе, не принадлежащем миру людей, заложена предпосылка к дальнейшему развитию сюжета и его трагической развязке.

Вначале молодой человек выглядит прекрасно и чувствует себя также хорошо, но с наступлением зимы он начинает тосковать, покидает дом и отправляется в дорогу в поисках тепла. В описании мороза как зимней стихии Толстой использует прием олицетворения: мороз сковывает землю, покрывает инеем соломенного жениха. Зимнее студеное солнце не только не греет, но оно само оказывается уязвимо: большой волк, символизирующий в сказке ночь, нападает на солнце. Наступившая темнота пугает, и мороз застужает, лишает сил, укутывая упавшего юношу снегом.

Можно обратить внимание на пространственные перемещения соломенного жениха: первоначально он находится в овине, где сушатся снопы, это естественный для него дом. Чудесным образом превращенный в человека, он покидает овин и переходит в дом к невесте – Василисе. Ее дом спасает от холода, но не защищает от тоски, для соломенного существа он остается чужим ему пространством. Он принадлежит другому миру – миру растений, природы. Дорога в поисках тепла (в данном случае природного, весеннего) становится возвращением в свою родную среду – землю.

Покинутая Василиса снова обращается к овиннику за советом, задабривая его пирогом. Овинник объясняет девушке: «Жених твой в озимое пошел» [20, с. 56]. Озимые – это высеиваемые осенью и зимующие под снегом зерновые. В словах овинника есть четкое указание на истинный смысл происходящего – гибель соломенного жениха: в землю зерном уйдет и прорастет рожью весной.

Дальше оwinник дает девушке совет: «Найдешь ты жениха в чистом поле, ляг с ним рядом, а что дальше будет – сама увидишь» [20, с. 56]. Пребывание под снегом соломенного жениха – это мнимая смерть, весной зерно прорастет новыми колосьями ржи, но для любящей его Василисы – это реальная смерть. Найденного юношу нельзя воротить домой – ни любовь, ни слезы девушки не могут вернуть его к жизни. Василиса выбирает смерть рядом с любимым, и мороз сковывает замерзающее тело девушки. В ее видении-смерти происходит весеннее преобразование природы: «И чудится ей – голубеет, синее небо, и из самой его глубины летит к земле, раскаляясь, близится молодое, снова рожденное солнце» [20, с. 56].

Весеннее солнце пробуждает к жизни соломенного жениха: «Заухали снега, загудели овраги, ручьи побежали, обнажая черную землю, над буграми поднялись жаворонки, засвистели серые скворцы, грач пришел важной походкой, и соломенный жених открыл сонные синие глаза и привстал» [20, с. 56]. В тексте сказки до этого эпизода не было указаний на цвет глаз героев, выскажем предположение, что произошедшее соединение соломенного жениха и любящей его девушки наградило его васильковыми глазами.

Сказку «Соломенный жених» можно отнести к этиологическим, объясняющим происхождение мира, человека, природных явлений, в данном случае объясняющим появление васильков во ржи и их название. Полевой василек относят к сорным растениям, он встречается в озимых хлебах, в основном во ржи, и отличается цветом своих лепестков: от ярко-голубого до лилового. В. А. Головкин считает, что мотив страдания нейтрализуется этиологической концовкой, и «метаморфоза героини становится альтернативой традиционного счастливого сказочного финала» [8, с. 133]. Сказка А. Н. Толстого повествует о силе женской любви, способности принести себя в жертву, чтобы соединиться с возлюбленным после смерти.

Сказка «Странник и змей» посвящена соблазнению огненным змеем земной женщины. Два главных героя принадлежат иному миру: странник божий и змей, только миры, к которым они принадлежат, прямо противоположные. В сказке есть указания на инобытийность, инаковость странника, оно присутствует в лексеме самого наименования: странный, не такой, как все. Кажется, что он не просто так зашел ко вдове, а как будто заранее знал, что к ней змей на блуд прилетает. Позднее мы узнаем о его способности к оборотничеству. Главная героиня называет его странником божьим, в языческом мире сказок Толстого это одна из немногих отсылок к христианству.

Вдова гостеприимно и радушно принимает его в своем доме: «Увидала странника Акулина, кинулась за ворота.

– Странник божий, взойди, сделай милость.

Взошел странник, сел на лавку. Угощает его вдова» [20, с. 57]. Д. Б. Дорофеев замечает, что «в духовной памяти народа укрепилась мысль о том, что за каждым странником может стоять сам Христос, а потому, принимая его, человек принимает самого Христа или его ангелов» [10, с. 74–75]. Хотя странник является нищим: «Полушубок на нем древний, из дыр овчина торчит, лыковая котомка за плечами» [20, с. 57], – но он не простой нищий. В сказке Толстого это калика перехожий, народный певец и сказитель, в доме вдовы он поет песню, а на посиделках его просят сказку рассказать или песню спеть. В. И. Даль пишет, что калика в песнях и сказках – это паломник, странник; богатырь во смирении, в убожестве и богоугодных делах; нищий, распеваящий стихи, псалмы, духовные песни [9, с. 77].

И. Г. Прыжов в очерке по истории нищенства отмечает, что «на нищих перешли черты древних мифических лиц, и поэтому сами нищие явились хранителями некоторых вещей словес древнего времени» [17, с. 143]. Странники воспринимались как народные святые, несущие слово божие и знание о мире. Поэтому Акулина спрашивает его о счастье: не слышал ли странник о нем, «лежит, говорят, оно в океане, под горячим камнем» [20, с. 57]. Ответом становится песня об алатырь-камне, который у синего моря выпрашивает белая рыба. Алатырь (латырь) или бел-горюч камень часто упоминается в сказках и заговорах, он лежит на дне морском, несет исцеление, из-под него текут реки с живой водой, говорят, он исполняет желания. С ним надежду на счастье связывает главная героиня сказки – тоскующая вдова, живущая без мужа, по-видимому, давно, недаром странник спрашивает ее: «Ну, а ты, милая, все – маешься?» [20, с. 57].

Л. В. Виноградов считает, что тоска по умершему является причиной, по которой летающий змей по ночам навещает вдов или одиноких женщин [6, с. 317]. По народным представлениям, это происходит тогда, когда человек превышает дозволенные нормы оплакивания смерти близкого ему человека. П. А. Бороздина пишет: «Считалось, что предаваться горю после кончины близкого человека можно только в течение сорока дней (пока душа покойного находится рядом с живыми). После сорока дней нарушивший правила человек попадает во власть нечистого духа, который, прилетев во двор дома в виде Огненного змея, принимает облик любимого человека» [5, с. 4]. Вдова тоскует и печалится, в начале сказке говорится, что она горемычную песню поет, поэтому к ее дому подходит странник. Для нее он благодетель, способный облегчить ее душевную муку. Кроме этого, исследователи отмечают пророческий дар, обладание чудесной, целительной силой и тайным, магическим знанием, свойственные каликам перехожим [18, с. 15]. Так, странник в сказке Толстого

оказывается способен успокоить человеком своим прикосновением: «Погладил ее по голове странник, и затихла молодая баба» [20, с. 57]. Акулина открывается и рассказывает ему об огненном змее и своей кручине: «Такая маета – сказать не можно: сушит змей белое мое тело, сосет сердце, ночи до утра глаз не смыкаю, а в полночь свистнет над крышей, рассыплется искрами и встанет на дворе – не зверь, не человек... <...> Страшно мне, ночь придет, сама ко врагу потянусь, а днем руки бы на себя наложила» [20, с. 57]. Она понимает, что ее связь со змеем противоестественна и гибельна, поэтому она напугана. Но в ночное время отступают все сдерживающие факторы, и женщина не в состоянии устоять перед змеем-любовником.

На вечерних посиделках Акулина мается в одиночестве и, едва заслышав свист змея, выбегает к нему, удержать рвущуюся к своему соблазнителю женщину у странника не получается. Летающий змей – существо потустороннего мира, связанное с умершими и нечистой силой [6, с. 318]. Он способен к оборотничеству, обычно превращается в человека, может принимать образ покойного мужа. В сказке Толстого он показан в своем истинном обличье: «И со свистом, как от тысячи птиц, закружился над двором черный змей, раскинул крылья, опустился на снег.

Встал на лапы, лебединую голову протянул к Акулине и языком облизнул ей белое лицо» [20, с. 59].

Странник ударил змея лестовкой, после чего тот рассыпался зерном. Лестовка – это кожаные четки у раскольников и старообрядцев с кистью кожаных лепестков [9, с. 253]. Отсылка к старообрядчеству важна. Старообрядцев воспринимали как образец истинной религиозности, в вере которых сохранилось живое религиозное чувство [14, с. 58; 15, с. 70]. Они носители нравственных ориентиров, хранители народного идеала истинного благочестия, духовных ценностей, посредники между земным миром и иным миром, обладают тайными знаниями, магией. Внутри старообрядчества сложилось течение странников или бегунов [10, с. 78; 11, с. 470], они выбирают бегство и странничество как образ жизни в силу как объективных, так и субъективных причин. Например, чтобы избежать контактов с чужой верой и сохранить истинное благочестие, а также избежать гонений и скрыться от государственной власти [15, с. 74]. К таким странникам-бегунам и относится герой сказки Толстого.

Он сражается со змеем старинными православными четками – лестовкой. Шьется она в виде плетеной кожаной ленты, соединенную в форму петли, в начале которой четыре треугольника, сшитые попарно. Лестовка имеет свою символику, например, треугольная форма лапосток (лопастей) в честь святой Троицы, сами лапостки символизируют четырех евангелистов. Лента собира-

ется в виде ступенек и представляет собой лестницу (лестницу) духовного восхождения человека в своих молитвах от земли на небо, образ вечной и непрестанной молитвы [7, с. 158–159]. Фактически странник вступает в бой со змеем молитвой, в старину в каждой такой ступеньке лестовки находилась молитва в виде свитка.

Один из самых известных святых змеборцев – Георгий Победоносец. В народе его называли Егорием Храбрым. В духовных стихах святой Егорий словом превратил огненного змея в змеенышей, в древних легендах святой также одерживает победу над змеем бескровно, только при помощи молитвы [4, с. 293]. Картина встречи странника и змея сюжетно близка к иконографии Георгия Победоносца: дева, змей и святой Георгий в сказке Толстого преображаются во вдову, одержимую губительной страстью к демоническому существу, летающего змея и странника божьего. Три героя в близкой расстановке: один губитель, другой спаситель и третий персонаж – жертва, только события происходят в жанре сказки, а не в формате иконы. Разворачивается символическое противостояние добра и зла: змей или дракон – это традиционное изображение дьявола, что находит свое отражение в цвете и свете: вокруг ночь, темное небо – это пространство змея, черный змей опускается на белый снег; белый цвет и белая земля являются пространством странника.

На весну и зиму приходятся дни памяти святого Георгия Победоносца. События сказки можно отнести к началу зимы: Зимний Егорий или Юрьев день отмечается 26 ноября / 9 декабря. К этому времени завершаются сельскохозяйственные работы и молодежь собирается на посиделки, на которые зовут Акулину и приглашают странника.

После удара странника змей рассыпался просом, а сам странник обернулся петухом и стал клевать рассыпанное зерно. Петух издревле наделяется способностью противостоять демоническим силам. Охваченная страстью женщина видит в нем своего губителя и пытается уничтожить петуха, а не змея. В финале сказки странник превращает юношей, девушек и несчастную вдову в деревья: «Вместо девушек – березы в инее, парни – ели, а Акулина – ива плакучая, вся в сосульках» [20, с. 59]. Такое превращение несет не гибель, а спасение: от посещения змея женщины чахнут, сохнут, болеют и умирают, связь со змеем – греховная связь, теперь вместо ада ей дарована жизнь на земле в образе дерева. И все-таки, пусть не окончательная смерть, но это смерть для людей. Их превращение в деревья является наказанием вдове за связь со змеем, юношам и девушкам за поимку петуха, в которого обернулся странник, ведь тем самым они помешали уничтожить змея.

Победить змея пока не получилось, но у странника нет отчаяния, он улыбается, а глаза его сияют: «Много еще мне исходить осталось, увертлив змей, не пришло его время» [20, с. 59]. Д. Б. Дорофеев говорит об особых отношениях странников с пространством и временем. Странник всегда в движении, в поиске, он «живет в пути», поток времени для него не имеет границ, время перестает быть «временностью» и становится «вечностью» [10, с. 84, 85]. Встреча и битва странника со змеем впереди.

Сказка «**Звериный царь**» заканчивается счастливым браком для главного героя, а ее содержанием становится обряд инициации. Главный герой – это неприметный мужичок с локоток, жизнь которого меняется после встречи с анчуткой. У мужичка ни кола, ни двора, приютился у соседа за печкой, помогает ему немножко, этим и живет. Но чужой хлеб горек, от тоски и безысходности плакать хочется. Неожиданная просьба анчутки и его ответная благодарность спасают бедного мужичка.

Анчуткой беспятым называют маленького черта, это злой дух, поэтому мужичок с локоток его при встрече боится. Но анчутке самому нужна помощь, и он просит мужичка: «Достань золы из-под печки; мне через порог перейти нельзя, а золы надо – тещу лечить, – плоха, объелась мышами» [20, с. 61–62]. По-видимому, избу домовой охраняет, поэтому в нее ход для чертенка закрыт. За оказанную помощь он предлагает мужичку деньги, но тот от такого подарка отказывается и просит наградить его силой. Анчутка предлагает отправиться к звериному царю, царство которого находится глубоко под землей. Путь туда и пребывание там можно рассматривать как обряд инициации. Мужичок оказывается таким небольшим, что пролезает в крысиную нору, которая ведет вниз. Крысиная нора может быть вариантом пролезания через животное при инициации, а переправа на лодке через реку традиционно понимается как преодоление границы между мирами. Сам путь непрост: тесная нора, быстрая река, из которой страшные морды выглядывают, в темноте над головой совы и мыши летают. Так мужичок попадает в потусторонний мир. На ясной поляне у высоченного дерева в окружении зверей и птиц сидит звериный царь – сказочное существо, являющееся частью природного мира: «Вместо рук у царя – лопухи, ноги вросли в землю, на красной морде тысяча глаз» [20, с. 62]. Теперь у него мужичок просит силы – «осьмухи хватит».

В. Я. Пропп, описывая обряд инициации, замечает: «Мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это – так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным.

Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т. е. выхаркивался или извергался. Для совершения этого обряда иногда выстраивались специальные дома или шалаши, имеющие форму животного, причем дверь представляла собой пасть» [16, с. 39]. То же самое происходит в сказке Толстого с мужичком с локоток. Он три дня просидел в животе у звериного царя, присосавшись к его пуповине. В результате герой не приобретает какие-то магические свойства или знания, а он сам преобразуется: «Вылез мужичок, да уж не с локоток, а косая сажень в плечах, соболю брови, черная борода» [20, с. 62]. Получился сказочный писанный красавец. Он изменился так, что встреченные им девушки его не узнают. Это не просто обретение нового облика, а он как будто заново родился, вернулся новым человеком. В начале сказки мужичок плакал с тоски, а в конце он весел, шутит с девушками. «Одно из назначений обряда было подготовить юношу к браку», – пишет В. Я. Пропп [16, с. 85]. Фактически пиром и свадьбой заканчивается сказка Толстого.

Таким образом, в двух сказках из четырех показан счастливый конец в духе народных сказок, в двух – гибель и перерождение человека. Свадьба predetermined поведением главных героев, выдержавших испытания: Иван-царевич преодолевает ледяной мост, проникает в белый терем жиж, несмотря на пугающие оскалившиеся медвежьи головы на башнях терема и убивает демоническое существо, освобождая Алюю-Алицу из плена. Ее спасение – это также своеобразный ритуал проводов зимы и наступления весны. В сказке «Звериный царь» мужичок с локоток отзывается на просьбу анчутки и решается последовать его совету. Путь в подземное царство и пребывание в нем – испытание и в то же время таинство инициации, перерождающее героя. И Иван-царевич, и мужичок с локоток не выказали страха, не отступили, свадьба становится им наградой. А вот с женщинами все сложнее. Каждая из героинь Толстого испытывает сильные чувства не к человеку, а к иным существам. У Акулины – страсть к огненному змею и, хотя она понимает, что это противоземная связь, грех, но отказаться от нее не может, страсть оказывается сильнее. Василиса в зимней степи рядом с возлюбленным замерзает. Их смерть не является окончательной: Акулина превращена в иву плакучую, Василиса возрождается в васильках во ржи, но это жизнь другого рода – дерева, растения, не человека, для которого возрождения или перерождения не предполагается. И все-таки писатель снимает чувство боли от утраты, не гибелью человека заканчиваются сказки. В «Соломенном женихе» проходящие мимо люди радуются, что заколосилась рожь, любуются красотой цветущих васильков. В конце сказки «Странник и змей» странник улыбается, а его глаза сияют,

он готов к новой дороге и встрече с врагом. Все метаморфозы, которые произошли с человеком, обернулись для него благом: избавлена от страданий ада Акулина, ее душа продолжает жить на земле в иве плакучей, Василиса цветами прорастает рядом со своим возлюбленным.

Список литературы

1. Агапкина Т. А. Весна // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 1999. Т. 1. С. 348–352.
2. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 816 с.
3. Агапкина Т. А., Плотникова А. А., Валенцова М. М. Сентябрь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 2009. Т. 4. С. 621–625.
4. Алпатов М. В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. Т. XII. С. 292–310.
5. Бороздина П. А. Огненный змей (о быличках с Перво Касимовского района Рязанской области) // Народная культура и проблемы ее изучения: сб. статей. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2009. С. 3–7.
6. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Индрик, 2000. 432 с.
7. Вургафт С. Г., Ушаков И. А. Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря. М.: Церковь, 1996. 317 с.
8. Головкин В. А. Народная этиология в «Русалочьих сказках» А. Н. Толстого // Юбилейное: вопросы истории, поэтики, интерпретации русской и зарубежной литературы: сб. трудов ученых-филологов КубГУ, посвященный литературным юбилеям: писатели, ученые, книги / под ред. д-ра филол. наук, проф. Е. А. Жирковой. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2018. С. 130–136.
9. Даль В. И. Словарь великорусского живого языка. СПб., М.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1881. Т. 2.
10. Дорофеев Д. Б. Феномен странничества в западноевропейской и русской культурах // Культурология. 2010. № 1(52). С. 63–87.
11. Зеньковский С. А. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. М.: Церковь, 1995. Электронный ресурс. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/sekty/russkoe-starooobriadchestvo-duhovnye-dvizhenija-semnadtsatogo-veka/> (дата обращения: 01.02.2021).
12. Левкиевская Е. Е., Плотникова А. А. Овин // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под редакцией Н. И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 2009. Т. 3. С. 493–495.
13. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1903. 526 с.
14. Меняйленко М. К. О социальном значении духовного опыта старообрядчества // Старообрядческая культура Русского Севера Тезисы докладов и сообщений Каргопольской научной конференции / науч. ред. и сост. Н. И. Решетников; науч. конс. Н. А. Кобяк. М.; Каргополь, 1998. С. 56–60.
15. Никитина С. Е. Пути-дороги в жизни и духовных стихах старообрядцев Русского Севера // Кунсткамера. 2019. № 1 (3). С. 68–82.
16. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 364 с.
17. Прыжов И. Г. Очерки русского быта / отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2017. 640 с.

18. Сгибнева Н. Ф. Нищета как духовное спасение и социальная драма в древнерусской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. 23 с.
19. Словарь русских народных говоров / гл. ред. Ф. П. Филин. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972. Вып. 9.
20. Толстой А. Н. Полн. собр. соч. в 10 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 8. Произведения для детей.
21. Толстой А. Н. Приворот. М.-Пг.: Госиздат, 1923. 86 с.
22. Толстой А. Н. Сорочьи сказки. СПб.: Общественная польза, 1910. 119 с.
23. Топорков А. Л. Солнце // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Междунар. отношения, 2002. С. 442–443.
24. Фразеологический словарь русского языка: в 2 т. / сост. А. Н. Тихонов. М.: Рус. яз. Медиа, 2007.
25. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 1.
26. Шангина И. И. Русские девушки. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 346 с.
27. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М.: АСТ; Астрель; Русские словари, 2003. 624 с.

References

1. Agapkina T. A. *Vesna* [Spring] *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar' / pod redakciej N. I. Tolstogo* [Slavic antiquities. Ethnolinguistic Dictionary / edited by N. I. Tolstoy]. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, 1999. T. 1. Pp. 348–352 (In Russian).
2. Agapkina T. A. *Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenneletnij cikel* [Mythopoetic foundations of the Slavic folk calendar. Spring-summer cycle]. Moscow: Indrik, 2002. 816 p. (In Russian).
3. Agapkina T. A., Plotnikova A. A., Valencova M. M. *Sentyabr'* [September] *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar' / pod redakciej N.I. Tolstogo* [Slavic antiquities. Ethnolinguistic Dictionary / edited by N.I. Tolstoy]. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, 2009. T. 4. Pp. 621–625 (In Russian).
4. Alpatov M. V. *Obraz Georgiya-voina v iskusstve Vizantii i Drevnej Rusi* [The image of George the warrior in the art of Byzantium and Ancient Rus] *Trudy otdela drevnerusskoj literature* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1956. T. XII. Pp. 292–310 (In Russian).
5. Borozdina P. A. *Ognennyj zmej (o bylichkah s. Pervo Kasimovskogo rajona Ryazanskoj oblasti)* [The fiery serpent (about bylichki village Pervo, Kasimovsky district, Ryazan region)] *Narodnaya kul'tura i problemy ee izucheniya. Sbornik statej* [People's culture and problems of its study. Digest of articles]. Voronezh: Voronezhskij gosudarstvennyj universitet, 2009. Pp. 3–7 (In Russian).
6. Vinogradova L. N. *Narodnaya demonologiya i mifo-ritual'naya tradiciya slavyan* [Folk demonology and mytho-ritual tradition of the Slavs]. Moscow: Indrik, 2000. 432 p. (In Russian).
7. Vurgaft S. G., Ushakov I. A. *Staroobryadchestvo. Lica, predmety, sobytiya i simvoly. Opyt enciklopedicheskogo slovarya* [Old Believers. Persons, objects, events and symbols. Encyclopedic Dictionary Experience]. Moscow: Cerkov', 1996. 317 p. (In Russian).
8. Golovko V. A. *Narodnaya etiologiya v «Rusaloch'ih skazkah» A. N. Tolstogo // YU-bilejnoe: voprosy istorii, poetiki, interpretacii russkoj i zarubezhnoj literatury: sbornik trudov uchenyh-filologov KubGU, posvyashchennyj literaturnym yubileyam: pisateli, uchenye, knigi / pod red. d-ra filol. nauk, prof. E. A. Zhirkovoj* [Folk etiology in "Little Mermaid Tales" by A. N. Tolstoy // Jubilee: Issues of History, Poetics, Interpretation of Russian and Foreign Literature: a collection of works by philologists of KubSU, dedicated to literary anniversaries: writers, scientists, books / ed. Dr. philol. Sciences, prof. E. A. Zhirkova]. Krasnodar: Kubanskij gos. un-t, 2018. Pp. 130–136 (In Russian).

9. Dal' V. I. *Slovar' velikorusskogo zhivogo yazyka* [Dictionary of the Great Russian Living Language]. St. Petersburg, Moscow: Izd-ie knigoprodavca-tipografa M. O. Vol'fa, 1881. T. 2 (In Russian).
10. Dorofeev D. B. *Fenomen strannichestva v zapadnoevropejskoj i russkoj kul'turah* [The phenomenon of wandering in Western European and Russian cultures] *Kul'turologiya* [Cultural studies] 2010. № 1(52). Pp. 63–87 (In Russian).
11. Zen'kovskij S. A. *Russkoe staroobryadchestvo. Duhovnye dvizheniya semna-dcatogo veka* [Russian Old Believers. Spiritual movements of the seventeenth century]. Moscow: Cerkov', 1995. Elektronnyj recurs. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/sekty/russkoe-starobrjadchestvo-duhovnye-dvizhenija-semnadsatogo-veka/> (data obrashcheniya: 01.02.2021).
12. Levkieskaya E. E., Plotnikova A. A. *Ovin* [Ovin] *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar' / pod redakciej N. I. Tolstogo* [Slavic antiquities. Ethnolinguistic Dictionary / edited by N.I. Tolstoy] Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, 2009. T. 3. Pp. 493–495 (In Russian).
13. Maksimov S. V. *Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila* [Unclean, unknown and cross power]. St. Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1903. 526 p. (In Russian).
14. Menyajlenko M. K. *O social'nom znachenii duhovnogo opyta staroobryadchestva* [On the social significance of the spiritual experience of the Old Believers] *Staroobryadcheskaya kul'tura Russkogo Severa Tezisy dokladov i soobshchenij Kargo-pol'skoj nauchnoj konferencii / nauch. red. i sost. N. I. Reshetnikov; nauch. kons. N. A. Kobyak* [Old Believers culture of the Russian North Abstracts of reports and messages of the Kargopol scientific conference / scientific. ed. and comp. N. I. Reshetnikov; scientific. cons. N. A. Kobyak]. Moscow; Kargopol', 1998. Pp. 56–60 (In Russian).
15. Nikitina S. E. *Puti-dorogi v zhizni i duhovnyh stihah staroobryadcev Russkogo Severa* [Ways-roads in the life and spiritual verses of the Old Believers of the Russian North] *Kunstkamera* [Kunstkamera]. 2019. № 1 (3). Pp. 68–82 (In Russian).
16. Propp V. YA. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [The historical roots of the fairy tale]. Moscow: Labirint, 2000. 364 p. (In Russian).
17. Pryzhov I. G. *Ocherki russkogo byta / otv. red. O. A. Platonov* [Essays on Russian life / otv. ed. O. A. Platonov]. Moscow: Institut russkoj civilizacii, 2017. 640 p (In Russian).
18. Sgibneva N. F. *Nishcheta kak duhovnoe spasenie i social'naya drama v drev-nerusskoj literature: avtoref. diss. ... k.fil.n.* [Poverty as spiritual salvation and social drama in ancient Russian literature: authoref. diss. ... Ph.D.]. Ekaterinburg, 2007. 23 p (In Russian).
19. *Slovar' russkih narodnyh govorov / gl. red. F. P. Filin* [Dictionary of Russian folk dialects / Ch. ed. F. P. Filin] Lenindrad: Nauka, Leningr. otd.-nie, 1972. Vyp. 9 (In Russian).
20. Tolstoj A. N. *Poln. sobr. soch. v 10 t.* [Full collection op. in 10 t.]. Moscow: Hudozh. liter., 1985. T. 8. Proizvedeniya dlya detej.
21. Tolstoj A. N. *Privorot* [Love spell]. Moscow-Petrograd: Gosizdat, 1923. 86 p.
22. Tolstoj A. N. *Soroch'i skazki* [Magpie tales] St. Petersburg: Obshestvennaya pol'za, 1910. 119 p. (In Russian).
23. Toporkov A. L. *Solnce* [Sun] *Slavyanskaya mifologiya. Enciklop. slovar'* [Slavic mythology. encyclopedic Dictionary]. Moscow: Mezhdunar. otnosheniya, 2002. Pp. 442–443 (In Russian).
24. *Frazeologicheskij slovar' russkogo yazyka. V 2 t. / sost. A. N. Tihonov* [Phraseological dictionary of the Russian language: In 2 volumes / comp. A. N. Tikhonov]. Moscow: Rus. yaz. Media, 2007 (In Russian).
25. CHernyh P. YA. *Istoriko-etimologicheskij slovar' sovremennogo russkogo yazyka: V 2 t.* [Historical and etymological dictionary of the modern Russian language: In 2 vol.]. Moscow: Rus. yaz., 1999. T. 1 (In Russian).
26. SHangina I. I. *Russkie devushki* [Russian girls]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2007. 346 p (In Russian).
27. SHaparova N. S. *Kratkaya enciklopediya slavyanskoj mifologii* [Brief Encyclopedia of Slavic Mythology]. Moscow: AST; Astrel'; Russkie slovari, 2003. 624 p (In Russian).

Драматургический эксперимент М. Горького

В статье рассматриваются особенности жанровой природы двух редакций пьесы М. Горького «Васса Железнова» 1910 и 1935 годов. Вопрос о жанре пьесы является дискуссионным. В критике встречаются такие жанровые определения пьесы, как социально-психологическая драма, политическая мелодрама, семейная драма, «психологическая драма, опирающаяся на мифопоэтические и фольклорные традиции». Жанровые особенности пьесы помогает уточнить анализ образа главной героини. В ходе анализа установлено, что в первой редакции главным и единственным мотивом действий Вассы было материнство (второй заголовок пьесы «Мать»). Во второй редакции пьесы мотив поведения и цель жизни Вассы – процветание дела, укрепление хозяйства, здесь она устроительница и созидательница. К такому выводу пришел Горький, обратившись к пьесе четверть века спустя. Первая редакция имеет черты мелодрамы и детектива. Вторая редакция свидетельствует об усилении эпического начала в пьесе.

Ключевые слова: М. Горький, драматургия, «Васса Железнова», жанр, характер, конфликт.

Tatiana Maltseva

Dramatic Experiment by M. Gorky

The article examines the features of the genre nature of the two versions of the play by M. Gorky "Vassa Zheleznova" in 1910 and 1935. The question of the genre of the play is debatable. Critics define the play as a socio-psychological drama, political melodrama, family drama, "psychological drama based on mythopoetic and folkloric traditions". The genre features of the plays help to establish the analysis of the image of the main character. In the first edition, motherhood was the main and only motive for Vassa's actions (the second title of the play "Mother"). In the second version of the play, the motive of behavior and the purpose of Vassa's life is the prosperity of the business, the strengthening of the economy. The first edition has features of a melodrama and a detective story. The second edition testifies to the strengthening of the epic principle in the play.

Key words: M. Gorky, drama, "Vassa Zheleznova", genre, character, conflict.

Интерес к драматургическому наследию классика в последние годы растет, свидетельством чего являются труды современных горьковедов Лидии

Алексеевны Спиридоновой, Натальи Николаевны Примочкиной, Владимира Сергеевича Барахова, Галины Сергеевны Зайцевой, Михаила Михайловича Голубкова, Марины Анатольевны Кабак, Сергея Андреевича Иезуитова, Гейро Хьетсо и других.

Драматургия М. Горького в условиях современного экономического и политического уклада России приобретает все большую актуальность: семейное дело, наследование и наследники, мораль и деньги, психологическая и социальная ответственность «хозяев жизни», готовность управлять и принимать решения – эти проблемы последней драматургической тетралогии Горького 1930-х годов в широком разнообразии бытовых вариантов предстают в сегодняшней реальности.

Творческое наследие М. Горького 1930-х годов имеет «многослойный» фон: многочисленные комментарии, значительную идеологическую подоплеку, автобиографические мотивы, разнообразную, в том числе и негативную, сценографию, что осложняет изучение собственно творческого замысла автора. Так, пьеса «Васса Железнова», к которой Горький обращался неоднократно, приобретает в современном социальном контексте несколько иной смысл, чем виделось современникам Горького, да и исследователям литературы социалистического реализма.

Первый вариант пьесы «Васса Железнова» 1910 года Горький включал во все собрания сочинений: берлинское издание в 22 томах (1923–1924), московское издание под редакцией И.А. Груздева (1928–1930). Для повторного расширенного московского издания собрания сочинений (1933–1934) в 1933 году Горький вновь отредактировал пьесу. В 1935 году написал новый вариант «Вассы Железновой», но от первого варианта не отказался и из собрания не исключил. Можно предположить, что второй редакцией пьесы авторский замысел не исчерпался, пьесы не взаимозаменяемы и составляют своеобразную дилогию или, по крайней мере, предполагают диалог. Первая редакция текста – единственная пьеса Горького первого периода, которая имеет личностное название «Васса Железнова», в отличие от обобщенно-социальных «Мещан», «Последних», «Дачников». Вторая редакция «Вассы» – это последняя пьеса М. Горького, представляющая собой новое оригинальное произведение, но с тем же названием (!), главным героем и сходными сюжетными линиями, что и уже существующее произведение. Между двумя вариантами «Вассы» лежит временной промежуток в 25 лет. Очевидно, что мировидение Горького за это время серьезно изменилось, предреволюционная ситуация и события первого десятилетия XX века осмыслились им спустя 25 лет иначе – через судьбу личности, трагизм бытия которой Горький уже осознал.

Традиционно в 1960–1980-е годы «Васса Железнова» рассматривалась как пьеса, изображающая процесс разложения буржуазии [1; 3; 4; 8; 17; 18; 20]. В последние десятилетия исследователи уделяют больше внимания образу самой Вассы, обращаются к трагедии этой «человеческой женщины», недюжинности ее характера [9; 11; 17; 21]. Несмотря на внимание исследователей к этой пьесе, ее место в драматургии М. Горького и личный интерес писателя к этой пьесе нельзя говорить о достаточной степени изученности «Вассы Железновой».

Цель данной статьи – проследить, как менялся жанровый статус пьесы на пути от первой ко второй редакции. Жанровая специфика драматургии Горького – не решенная до сих пор научная проблема. Широкий спектр жанровых определений ранней драматургии Горького представлен в диссертации Л. В. Николаевой [12], анализ научных и критических взглядов на жанровую природу «Вассы Железновой» можем найти в диссертации С. А. Иезуитова [9]. В этих работах констатируется, что в критике встречаются такие жанровые определения пьесы, как социально-психологическая драма, политическая мелодрама, семейная драма, «психологическая драма, опирающаяся на мифопоэтические и фольклорные традиции» [9]. Разброс мнений широкий, очевидно, что дать однозначное жанровое определение пьесы, удовлетворяющее всех, пока не удалось, но хотим отметить некоторые не замеченные критиками моменты, уточняющие жанровую динамику авторского замысла.

Для этого сравним тексты двух редакций пьесы, выделив несколько аспектов сопоставления сюжетных мотивов, личностных характеристик, социальных и иных статусов образа главной героини, что и определяет жанровую природу пьесы. Определим содержание этих аспектов в первой редакции пьесы «Васса Железнова (Мать)».

1. Социальный статус Вассы

Васса Петровна Железнова – хозяйка собственного дела, капиталистка, у нее есть завод по изготовлению кирпича и изразцов. Но уровень доходов семьи, размер капиталов и имущества в пьесе не уточняется. В пьесе фигурируют некоторые суммы, которые позволяют косвенно определить, насколько богаты Железновы. У Прохора Ивановича Железнова в семейном деле брата – 100 тысяч рублей. Прохор грозит деньги из предприятия забрать, чем и подписывает себе смертный приговор. Изъятие такой суммы разорит предприятие. Значит, 100 тысяч – очень серьезная потеря для Вассы. Для примера, семья Демидовых с 1890 годов получала ежегодно 1 млн руб. только от продажи рельсов для железной дороги, а доход Саввы Морозова в 1910 году составил примерно 250 тысяч рублей. Следовательно, предприятие Железновых – среднее по доходности. О том, на чем поднялся муж Вассы из «простых мужиков»

и что является семейным делом Железновых, в пьесе говорится вскользь, без подробностей. Выясняется это из рассказа Вассы и из оброненного Семеном замечания.

Васса вспоминает о тяжелых обстоятельствах рождения сына Павла: «Тюрьмой, судом дело пахло – мы о ту пору под заклад тайно деньги давали... чужого добра полны сундуки, все надо было спрятать, укрыть» [6]. Семья начинала с банального ростовщичества, потом стала торговать торфом, дровами, изготавливать кирпич и изразцы, а теперь, по словам Семена, дело вообще надо «сократить <...> торф невыгодно работать». Других уточнений про «дело Железновых» в первом варианте пьесы нет. Дело, видимо, налажено хорошо, потому что не требует постоянного внимания хозяйки – за пределы дома Васса выходит в пьесе всего однажды – «на завод ушла», по словам невестки Натальи. Живет семья за городом, в селе, в своем доме с садом. Иной собственности у семьи нет.

Таким образом, социальный статус Вассы достаточно высокий: собственный дом, собственно дело, но не очень прибыльное, не почетное, его не хотят наследовать дети Вассы.

2. Семейное положение Вассы

В первой редакции пьесы Васса Петровна Железнова 48 лет – мать трех детей: у нее старшая дочь Анна (возраст не определен) и два сына (Семен, 27 лет, и Павел, 24 года). Все дети Вассы имеют семьи. Сыновья с женами живут с матерью и находятся в полном подчинении и зависимости от Вассы. Анна живет отдельно, материально не зависит от матери – ей выделен был «кусок» в 10 тысяч под расписку, на иное наследство Анна претендовать не может. У Анны есть дети. Известно, что первый ребенок Анны умер, остальные дети (неизвестно, сколько их) здоровы. Муж Вассы Захар Иванович Железнов – из «простых мужиков», а теперь хозяин большого дела – давно болен, в последней сцене пьесы умирает. У Захара Железнова есть компаньон – его брат Прохор Иванович Железнов, развратник и гуляка. О семье Вассы в годы девичества неизвестно.

В первой редакции пьесы намечена мелодраматическая линия каких-то тайных отношений Вассы с управляющим Михайло Васильевым. Михаил относится к Вассе с необыкновенным почтением, он ей предан, служит всю жизнь. О семье Михаила ничего не известно, но у него есть дочь Людмила – ныне невестка Вассы, жена ее старшего сына Павла. Васса относится к Людмиле с непонятной любовью, всегда защищает ее. Несколько раз говорит, что была против брака сына с Людмилой, и только угроза самоубийства последнего заставила Вассу согласиться на этот брак, по сути, фиктивный. Васса

называет Людмилу «дочкой», та называет Вассу «мамой», упоминает в разговорах с Анной «доброе, ласковое мамино лицо», привязана к ней, любит ее – они вместе обихаживают сад возле дома, во время садовых работ чувствуют духовное родство, Людмила даже поет весь день. Людмилу пытается свратить Прохор, что вызывает гнев Михаила и раздражение Вассы. Во всем этом ощущается некая тайна, недосказанность. Тайные отношения Вассы и Михаила прочитываются, например, из следующего текста.

Васса. ...Мне не расчет обижать тебя. Я только тогда спокой вижу, когда с тобой говорю...

Михаил. Вы не забудьте, что всю жизнь я вам служил... за совесть... И даже дочь ...единую мою ...которая после вас...

Васса. Ну, ну, полно...полно, дружок... Мы еще, слава богу, жить можем, погоди! А за Людочку – меня не вини! Я ее люблю ... я против была...

Михаил (вдруг с глухой яростью). Он! Знаю-с... Он! У всякого жулика свой расчет... я его расчет верно понял! Девуцу любовницей сделать побоялся, выдал ее замуж за племянника... знаю-с! <...>

Васса. Ну иди...иди! ...

(Михаил почтительно наклонился, поцеловал ее руку, она ответила поцелуем в лоб и дважды погладила голову его...) [6].

В этом коротком фрагменте личного разговора с глазу на глаз очевидны длительные отношения: и намек на прошлое (дочь ... единую...которая после вас...), и перспектива на будущее (слава богу, жить можем... погоди), и нынешняя теплота отношений (дважды погладила голову, только с тобой «спокой»).

Текст не дает оснований говорить о глубине отношений Вассы и Михаила, степени родства Вассы и Людмилы, но какая-то тайна в их отношениях очевидна. Васса, по сути, устраивает будущее Людмилы, отправляя сына Павла в монастырь и освобождая Людмилу от тягостного брака, желая ей божьего благословения «хорошими детьми». Вассу гнетет недееспособность сыновей, она сетует, что некому передать дело, поэтому готова устроить жизнь Анны и Людмилы в своем доме, чтобы жить «для внуков». При этом у Вассы уже было два внука: один здоровый – сын Семена от служанки Липы, задуманный ею, второй больной – это ребенок Натальи. О нем упоминает только однажды сама Наталья («у меня ребенок [мальчик? – Т.М.] больной, и по ночам я мало сплю»), о нем ни разу не упоминает ни Васса, ни другие домочадцы, даже пол ребенка трудно определить. Этот внук в расчеты Вассы не входит как «никудашный», не наследник (больной).

3. Родственные конфликты

По мнению Б. А. Бялика, для пьесы «Васса Железнова» характерно сужение коллизии до внутрисемейного конфликта, следствием чего является

укрупнение психологических портретов персонажей [3, с. 226]. Пьеса имеет камерный характер. Действительно, центральный конфликт пьесы – семейные отношения, определяемые деньгами. Отношения в семье враждебны, в доме «спуталось все».

В центре всех частных конфликтов стоит Васса как владелица дома, хозяйка дела, устроительница жизни семьи. Васса хочет узнать истинные цели всех своих родственников, для этого приглашает старшую дочь Анну. В этом можно усмотреть элементы детектива: сторонний наблюдатель выполняет роль сыщика, расспрашивает, разузнает, ведет расследование и доносит. Именно Анна узнает и передает Вассе, что Прохор хочет забрать свою долю из дела, передать деньги внебрачному сыну, который нашелся в Москве. Анна же открывает вассе глаза на то, что ее сыновья – конкуренты в борьбе за наследство, они только и ждут смерти отца, чтобы потребовать своей доли. Дело семейное никто не хочет продолжать: Павел хочет ездить по свету, Семен хрчет уехать «в город» и открыть на Дворянской улице ювелирную лавку. Выбывание конкурентов из борьбы за наследство только на руку оставшимся. Смерть Прохора радует Наталью и Семена: «Теперь – ты пойми! Всё наше делается!» [6]. Решение Вассы отправить Павла в монастырь тоже выгодно семье Семена: «Ой... это хорошо! Понимаешь?», – втолковывает мужу Наталья [6].

Таким образом, в первом варианте пьесы действия Вассы и ее семейный статус определяются вторым заголовком пьесы – «Мать». Сам Горький, отправляя пьесу в печать в журнал «Современник», сопроводил пьесу авторской записью «написал пьесу о матери». Толкование материнства в пьесе расширительное. Васса «своим детям мать, и твоим [Анны. – Т.М.] детям мать».

По сути, в руках Вассы четыре реальных семейных союза (семьи Анны, Семена, Павла и своя) и судьба нескольких скрытых союзов (Семена и Липы, возможной семьи Прохора и его «московского сына»). Таким образом, определяет отношения между персонажами в пьесе только семейная стратификация, и за пределы семьи конфликт пьесы не выходит.

Внешние связи Вассы с миром = хозяйством = заводом определяются тоже материнским модусом: «Везде – дети! У меня – тоже ребята... и работники им нужны хорошие. А ежели я обставлю их пьяницами да лентяями, – какая же я мать им?» [6]. «Материнство» Вассы – мотив всех ее поступков, решений, размышлений, мыслей вслух. Васса все время говорит о «великом грехе» и «великой муке»: «Матери – все удивительные! Великие грешницы, а – и мученицы великие!» [6].

«Великий грех» Вассы в прошлом связать можно с двумя фактами: смертью внебрачного ребенка Семена, рожденного служанкой Липой и задушенного ею же, но очевидно, что по указанию Вассы, и с Михаилом и Людмилой.

Иных «грешных» воспоминаний Вассы в тексте нет. Но нынешних грехов у Вассы много – на ее совести подделка завещания, решение судьбы Прохора Железнова (подстрекание к отравлению и убийству), смерть Липы (повесившейся). Васса понимает последствия своих поступков и, хотя себя оправдывает, вины с себя не снимает. Материнство Вассы имеет какой-то производственный характер: «не годящийся» к делу – недостойн ни любви, ни заботы. Васса решительна в оценках и поступках, это отличает ее от всех домочадцев – себялюбивых, безвольных, слабых.

У Вассы есть критерий оценки людей и событий. Об этом говорит Людмила: «Знаете вы, мама, что хорошо! Вы – знаете, а кроме вас – никто не знает хорошего... Сад ваш хорош, мамаша! С малых лет я его люблю и теперь, когда гуляю в нём, вас люблю за то, что вы украсили землю...» [6]. Васса-делательница, Васса-работница имеет право на оценку иных, потому что они «не работники».

Таким образом, первая редакция пьесы позволяет очертить круг жанровых признаков «Вассы Железновой»: социально-психологическая драма с элементами детектива и мелодрамы.

Вторая редакция пьесы значительно углубила образ Вассы и изменила жанровый статус произведения. Проанализируем содержание этих изменений в пьесе 1935 года.

1. Социальный статус Вассы

Васса Борисовна Железнова из рода Храповых – хозяйка «миллионного» дела: у нее несколько домов, «пароходство Храповых и Железновых», пристани. Совладельцами являются муж Вассы Сергей Петрович Железнов и ее брат Прохор Борисович Храпов. Они делами не занимаются: муж «безобразно кутит», бессемейный Прохор Борисович тоже пьет и распутничает. «Полтора десятка лет» этот огромный воз хозяйства везет Васса Борисовна.

Социальный статус Вассы упрочен в этой редакции семейным контекстом: она из богатой «старинной честной фамилии», по любви вышла замуж за человека не своего круга – бедного капитана Железнова. Васса понимает свое положение, знает себе цену (хотела бы, «чтоб губернатор за мной урыльники выносил, чтоб поп служил молебны не угодникам святым, а вот мне, черной грешнице, злой душе моей...!» [7, с. 155]. Васса Борисовна никому «не кланяется», очень решительная и авторитарная.

2. Семейный статус Вассы

Васса Борисовна Железнова во второй редакции пьесы стала моложе на 6 лет – ей 42 года и, более того, она еще «кажется моложе» [7]. В этой редакции у Вассы более богатая и более драматичная семейная история, более многочисленная родня. Она вышла замуж в шестнадцать лет, родила девять детей,

выжили трое. Муж «пил много» и «бил часто», дети рождались слабые, и шестеро из них умерли в раннем детстве. Старший сын Федор тяжело болен, живет за границей, умирает. С Вассой живут 2 дочери – Людмила, 16-ти лет, и Наталья, 18-ти лет. Одна слаба умом, другая пристрастилась пить. Брат Вассы Прохор Борисович Храпов, 57 лет, был женат, теперь одинок, бездетен, пьет и распутничает (как в первой редакции брат Железнова). Во второй редакции распутник – брат Вассы, который спаивает племянницу Наталью, сожительствует со служанкой Липой, но его распутное поведение смягчено и личным обаянием, и сестринской жалостью. Материальных претензий к сестре Прохор не имеет.

Муж Вассы находится под следствием по позорному обвинению (созращение малолетних). В первой редакции муж Вассы тоже был не ангел – он картежник, кутила и греховодник, но его грехи были исторические, сам он болел «за сценой» более полугода и наказан болезнью и смертью. Во второй редакции тяжесть преступного поведения Сергея Петровича усилена его публичностью и возможностью реального суда, позора, тюремного заключения. Очевидно, что он виноват в тяжелой женской судьбе Вассы, публично же им унижаемой и регулярно жестоко избиваемой, чему свидетель Прохор. На сцене Сергей Петрович озлоблен, слаб, по отношению к Вассе Борисовне и детям несправедлив. У Вассы есть внук Коля, сын Федора. Васса отнимает внука у невестки – революционерки Рашели Моисеевны, растит сама как наследника состояния, потому что Федор болен, значит, «к делу негоден», а девицы – не хозяйки (и молоды, и не способны).

3. Конфликты

В новой редакции пьесы содержание конфликтов углублено, и они выходят за пределы только семейных интересов. Малолетство дочерей и их очевидная незаинтересованность в хозяйственных делах лишают конфликт между ними и Вассой конкурентных основ, как было в первой редакции пьесы, когда детьми Вассы были взрослые женатые сыновья, жаждавшие своей наследственной доли. Здесь конфликт воспитательный: Людмиле плохо от того, что мать уделяет ей мало времени и внимания, а Наталья ведет себя развязно, грубит и дерзит матери. Между младшей дочерью и Вассой есть душевное родство, они вместе обихаживают сад (как в первой редакции пьесы с невесткой Людмилой), Людмила любит мать (Людмила говорит, что живет «удивительно хорошо», «счастливо»), а мать хочет сделать ей подарок «для жизни» – прикупить у соседки княгини Кугушевой соседний дом с садом: «вот садик-то наш разрастется». Дочери очевидно обделены вниманием и материнским теплом, потому что Васса пятнадцать лет работает одна и огромную силу растратила на хозяйство, а не на семью.

Васса Борисовна Железнова – пожалуй, первый пример эффективного женского предпринимательства в России 1910-х годов. В семье Вассы ни один мужчина (ни муж, ни брат, ни сын) не оказался способен содержать семью. В пьесе речь идет не о том, что Васса «загнивающая капиталистка», а о том, что Васса вынуждена (!) работать, чтобы содержать семью в ущерб своей природной задаче.

Этот мотив появился только во второй редакции. Примеров усадебной женской хозяйственности дворянок разной степени достатка в литературе много (от Лариной до Головлевой), и хозяйствование их понятное: соление, варение, шитье, вязание и прочее. Была и утопическая швейная мастерская Веры Павловны, но женщина как владелица миллионного дела героиней литературы стала впервые. Реальные типы таких женщин встречались в жизни (о чем упомянул сам Горький в письме актрисе С. Г. Бирман, говоря о купеческих вдовах или властных жёнах, которые, держа слабохарактерных, пьяных, разгульных мужей «под башмаком», самостоятельно вели промысла и торговлю» [13]).

У Вассы тоже есть реальный прототип – это вдова нижегородского пароходчика и домовладельца купца I гильдии М. М. Кашина Мария Капитоновна Кашина, мать пятерых детей, которая после смерти мужа руководила пароходством до 1916 года [7, с. 328]. Васса Железнова – в первую очередь «сильный дельный человек». Во второй редакции пьесы в доме Вассы появился телефон, она все время на связи, часто отбывает из дома по срочным и иным (в театре бывает) делам, все время говорит о хозяйстве. При этом говорит все дельное, например, о конкуренции своих «пароходиков» с крупными судами (если поднять грузчиков крупных пароходов потребовать повышения оплаты труда, а пароходства вынудить поднять цену перевозки «до пятишницы с тысячи пудов», «тогда наши пароходики охотнее грузиться будут, ну и мы матросам прибавим» [7, с. 130]. Такой широкий контекст связей и контактов Вассы придает пьесе эпический размах.

Дело и хозяйство – главный мотив поступков Вассы: «Мое дело – в моих руках. И никто мне помешать не может, и застращать меня нельзя» [7, с. 164]. Васса по-деловому относится к членам своей семьи, отношения с ними строит по такому принципу – годны или не годны к делу: с сыном Федором «неласкова была» – «на что он мне годен, больной?» [7, с. 149], дочерям и по 50 тысяч наследства «много», «...дети...вся моя надежда, и оправдание мое – внук» [7, с. 150]. «Укрепление хозяйства» заставляет жертвовать общением с семьей, многие члены которой Вассе просто не интересны, но материнский долг она выполнила сполна.

Усилен во второй редакции и нравственный конфликт между Вассой и ее мужем. В первой редакции преступление Вассы было связано с конкуренцией.

Васса причастна к смерти брата мужа, который хотел забрать из предприятия свои деньги. Во второй редакции безнравственность Сергея Петровича Железнова усилена многочисленными фактами его беспутства (привозил в дом «гулящих девок», заставлял детей «вино пить», бил жену, виновен в «растлении» малолетних с фотографиями жертв). Васса принуждает мужа к самоубийству из-за семьи и будущего детей («не позорь семью», «вспомни о дочерях», «кто порядочный их замуж возьмет»), а не из-за финансовых соображений и вовсе уж не из-за карьеры брата. «Липкие» «пакости» мужа отвратительны Вассе: «Лучше бы тебе, Сергей, человека убить, чем пакости эти содеять» [7, с. 134]. Васса пыталась погасить конфликт деньгами, чтобы избежать публичного суда, но, когда это не удалось, она обращается к совести мужа. Васса сама не травит его, она только дает порошок. Суд над собой совершил сам Железнов, который вину за собой признает, как признает и то, что пытался откупиться крупным проигрышем в карты прокурору.

За Вассой поступков, порочащих ее достоинство, не наблюдается. Она скромна в быту, живет без излишеств, в прошлом никаких грехов и тайн у Вассы нет. Романтический намек на тайную страсть в новой пьесе Горький снял, поэтому Васса в такой ситуации больше жертва, чем злодейка. Она до последнего не уверена, права ли она, не уверена, что муж решится принять порошок, поэтому так странно ведет себя в сцене перед известием о его смерти: впервые (неожиданно громко от волнения) говорит дочерям о своем многолетнем унижении и гибели шестерых детей, слабых от рождения. Васса не судит Сергея, она не считает себя лучше и чище его, ее единственная цель – избежать огласки.

В пьесу 1935 года Горький включил социальный классовый конфликт двух умных женщин – капиталистки Вассы и ее невестки революционерки Рашели. У Рашели нет ни семейных ценностей (уехала от больного мужа, сына хочет отдать бездетной сестре, живущей за границей, – и не видит в этом ничего плохого), ни практических хозяйственных ценностей, «рабой» которых она называет Вассу. Рашель – тоже раба, раба идеи разрушения, если Васса – раба вещей, то есть созидания. Последствия деятельности таких революционеров Горький к 1935 году видел и мог оценить.

В споре Рашели и Вассы авторские симпатии на стороне последней. Их конфликт в пьесе представлен как социально-исторический, привязанный к предреволюционным событиям в России, исход которых автор уже знает, поэтому правда как будто на стороне победителей: Рашель свое дело успешно продолжает, Васса умирает. Смерть Вассы по-базаровски неожиданна: что делать с личностью такого масштаба, автор не знает. История с ними расправилась

в 1917 году, в конкретной ситуации Васса обречена, но вне конкретного исторического времени именно Васса – устроительница и созидательница жизни.

Таким образом, движение авторского замысла от первой ко второй редакции пьесы «Васса Железнова» шло по пути укрупнения образа главной героини, своеобразного выпрямления и усиления целостности характера. Во второй редакции Горький отказался от мелодраматических тайн и недосказанности. Васса обрела цельную, открытую и понятную жизнь. Горький изменил мотивацию поступков и действий Вассы: если в первой редакции главным и единственным мотивом действий Вассы было материнство (о чем свидетельствует и второй заголовок пьесы «Мать»), то во второй редакции пьесы мотив поведения и цель жизни Вассы – процветание дела, укрепление хозяйства ради семьи. Она человек долга, титанического труда, неустанных забот о благе семьи, лишенный мелочного своекорыстия и себялюбия. Васса – безусловно положительный образ своего класса, в пьесе нет ни одного героя, равного ей по силе характера, поэтому смерть Вассы – глубокая семейная трагедия и большая общественная утрата. Со смертью Вассы обречено и высокоэффективное хозяйство – поддержать и продолжить его никто больше из семьи Железных-Храповых не в состоянии.

Все эти качества главной героини привели к жанровым изменениям пьесы: она обрела эпический размах и глубину.

Список литературы

1. Айзикович Я. Г. Стилистическое мастерство А. М. Горького-драматурга: (По первому и второму вариантам пьесы «Васса Железнова»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1965. 24 с.
2. Барахов В. С. Драма Максима Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 380 с.
3. Бялик Б. А. М. Горький – драматург. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1977. 639 с.
4. Вальков П. В. Некоторые синтаксические особенности диалогической речи по пьесе Горького «Васса Железнова» (вариант 1910 года): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1954. 18 с.
5. Голубков М. М. Максим Горький. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. 93 с.
6. Горький М. Васса Железнова (Мать). Электронный ресурс. URL: <http://ModernLib.Ru> (дата обращения 01.03.2019).
7. Горький М. Васса Железнова. Второй вариант // М. Горький. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. Пьесы, сценарии, драматические наброски. 1917–1935. С. 127–172.
8. Зайцева Г. С. М. Горький: итоги и перспективы изучения // Русская литература XX века. Материалы международной научной конференции. М.: Макс-Пресс, 2000. 285 с.
9. Иезуитов С. А. Пьесы А. М. Горького 1930-х годов: текст и контекст: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. Электронный ресурс. URL: <http://www.dissercat.com/content/pesy-am-gorkogo-1930-kh-godov-tekst-i-kontekst> (дата обращения: 20.03.2020).

10. Ившина Л. Ф. Тема капитализма в пьесах М. Горького 10-х годов XX века («Васса Железнова», «Зыковы», «Старик»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1954. 10 с.
11. Кабак М. А. Тема семьи в творчестве М. Горького: На материале драматургии 1908–1916 гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 16 с.
12. Николаева Л. В. Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении: проблема интерпретации жанра пьес «Мещане», «На дне», «Дачники»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. 16 с.
13. Письмо С. Г. Бирман. Электронный ресурс. URL: <http://mgorky.su/TEXTS/LETTERS/1192.htm> (дата обращения: 20.03.2020).
14. Примочкина Н. Н. Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов. 2-е изд. М.: Росспэн, 1998. 301 с.
15. Примочкина Н. Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 361 с.
16. Словарь драматургии М. Горького: «Сомов и другие». «Егор Булычов и другие». «Достигаев и другие»: в 3 вып. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1984.
17. Спиридонова Л. А. Горький. Новый взгляд. М.: ИМЛИ, 2004. 262 с.
18. Спиридонова Л. А. М. Горький: диалог с историей. М.: Наука, 1994. 318 с.
19. Телешева Е. Режиссерский комментарий к пьесе М. Горького «Васса Железнова» // Васса Железнова: Материалы и исследования. М.: ВТО, 1946. С. 81–104.
20. Фенина С. В. Две редакции пьесы М. Горького «Васса Железнова»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1963. 16 с.
21. Хьетсо Г. Максим Горький: Судьба писателя / пер. с норв. М.: Наследие, 1997. 343 с.
22. Юзовский Ю. В. Максим Горький – драматург. М.: Искусство, 1959. 779 с.

References

1. Ajzikovich YA. G. *Stilisticheskoe masterstvo A. M. Gor'kogo-dramaturga: (Po pervomu i vtoromu variantam p'esy «Vassa ZHeleznova»): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Stylistic skill of A. M. Gorky the playwright: (On the first and second versions of the play "Vassa Zheleznova"): author. dis. ... cand. philol. sciences]. Baku, 1965. 24 p. (In Russian).
2. Barahov B. C. *Drama Maksima Gor'kogo* [Drama by Maxim Gorky]. Moscow: IMLI RAN, 2004. 380 p. (In Russian).
3. Byalik B. A. M. *Gor'kij – dramaturg* [Gorky - playwright] 2-e izd., pererab. i dop. Moscow: Sov. pisatel' Publ., 1977. 639 p. (In Russian).
4. Val'kov P. V. *Nekotorye sintaksicheskie osobennosti dialogicheskoy rechi po p'ese Gor'kogo «Vassa ZHeleznova» (variant 1910 goda): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Some syntactic features of dialogical speech based on Gorky's play "Vassa Zheleznov" (version 1910): author. dis. ... cand. philol. sciences]. Moscow, 1954. 18 p. (In Russian).
5. Golubkov M. M. *Maksim Gor'kij* [Maksim Gorky]. Moscow: Izd-vo Moskovskogo un-ta, 2000. 93 p. (In Russian).
6. Gor'kij M. *Vassa ZHeleznova (Mat')* [Vassa Zheleznova (Mother)]. Elektronnyj resurs. URL: <http://ModernLib.Ru> (data obrashcheniya 01.03.2019). (In Russian).
7. Gor'kij M. *Vassa ZHeleznova. Vtoroj variant* [Vassa Zheleznova. The second option] *M. Gor'kij. Poln. sobr. soch. Hu-dozhestvennye proizvedeniya v 25 tomah* [Full collection op. Artistic works in 25 volumes]. Moscow: Nauka Publ., 1973. T. 19. P'esy, scenarii, dramaticheskie nabroski. 1917–1935. Pp. 127–172 (In Russian).
8. Zajceva G. S. M. *Gor'kij: itogi i perspektivy izucheniya* [Gorky: Results and Prospects of Study] *Russkaya literatura XX veka. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Russian

Literature of the XX century. Materials of the international scientific conference]. Moscow: Maks-Press Publ., 2000 (In Russian).

9. Iezuitov S. A. *P'esy A. M. Gor'kogo 1930-h godov: tekst i kontekst: diss. ... kand. filol. nauk* [Plays of A. M. Gorky of the 1930s: text and context: diss. ... cand. philol. sciences]. St. Petersburg, 2007. Elektronnyj resurs. URL: <http://www.dissercat.com/content/pesy-am-gorkogo-1930-kh-godov-tekst-i-kontekst> (data obrashcheniya 20.03.2020) (In Russian).

10. Ivshina JI. F. *Tema kapitalizma v p'esah M. Gor'kogo 10-h godov XX veka («Vassa ZHeleznova», «Zykovy», «Starik»): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The theme of capitalism in the plays of M. Gorky 10-ies of the XX century ("Vassa Zheleznova", "Zykov", "The Old Man"): author. dis. ... cand. philol. sciences]. Moscow, 1954. 10 p. (In Russian).

11. Kabak M. A. *Tema sem'i v tvorchestve M. Gor'kogo: Na materiale dramaturgii 1908–1916 gg.: dis. ... kand. filol. nauk* [The theme of the family in the work of M. Gorky: On the material of the drama of 1908–1916: dis. ... cand. philol. sciences]. Moscow, 2005. 16 p.

12. Nikolaeva L. V. *Rannyya dramaturgiya M. Gor'kogo v istoriko-funkcional'nom izuchenii: problema interpretacii zhanra p'es «Meshchane», «Na dne», «Dachniki»: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The early dramaturgy of M. Gorky in the historical and functional study: the problem of interpreting the genre of the plays "Bourgeois", "At the bottom", "Summer residents": author. dis. ... cand. philol. sciences]. Samara, 2000. 16 p. (In Russian).

13. *Pis'mo S. G. Birman* [Letter from S. G. Birman] Elektronnyj resurs. URL: <http://mgorky.su/TEXTS/LETTERS/1192.htm> (data obrashcheniya 20.03.2020) (In Russian).

14. Primochkina N. N. *Pisatel' i vlast': M. Gor'kij v literaturnom dvizhenii 20-h godov. 2-e izd.* [Writer and Power: M. Gorky in the Literary Movement of the 1920s. 2nd ed.]. Moscow: Rosspen Publ., 1998. 301 p. (In Russian).

15. Primochkina N. *Gor'kij i pisateli russkogo zarubezh'ya* [Gorky and the writers of the Russian diaspora]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2003. 361 p. (In Russian).

16. *Slovar' dramaturgii M. Gor'kogo: «Somov i drugie». «Egor Bulychov i drugie». «Dostigaev i drugie»: v 3 vyp.* [Dictionary of drama by M. Gorky: "Somov and others." Egor Bulychov and others. "Dostigaev and others": in 3rd issue.] Saratov: Izd-vo Saratovskogo un-ta, 1984 (In Russian).

17. Spiridonova L. A. *Gor'kij. Novyj vzglyad* [Gorky. A New Look]. Moscow: IMLI Publ., 2004. 262 p. (In Russian).

18. Spiridonova L. A. M. *Gor'kij: dialog s istoriej* [Gorky: dialogue with history] Moscow: Nauka Publ., 1994. 318 p. (In Russian).

19. Telesheva E. *Rezhisserskij kommentarij k p'ese M. Gor'kogo «Vassa ZHeleznova»* [Director's commentary on the play by M. Gorky "Vassa Zheleznova"] *Vassa ZHeleznova: Materialy i issledovaniya* [Vassa Zheleznova: Materials and research]. Moscow: VTO, 1946. Pp. 81–104 (In Russian).

20. Fenina S. V. *Dve redakcii p'esy M. Gor'kogo «Vassa ZHeleznova»: avtoref. dis. ...kand. filol. nauk* [Two editions of the play by M. Gorky "Vassa Zheleznova": author. dis. ... cand. philol. sciences]. Moscow, 1963. 16 p. (In Russian).

21. H'etso G. *Maksim Gor'kij: Sud'ba pisatelya / per. s norv.* [Maxim Gorky: The Fate of a Writer / per. from the Norse]. Moscow: Nasledie Publ., 1997. 343 p. (In Russian).

22. YUzovskij YU. V. *Maksim Gor'kij – dramaturg* [Maxim Gorky – playwright]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1959. 779 p. (In Russian).

Соносфера романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В статье рассматривается звуковой мир романа Булгакова «Мастер и Маргарита». В науке до сих пор нет единого мнения о природе художественной целостности романа. Система лейтмотивов, ассоциативных связей, сквозных мотивов романа изучена достаточно подробно. Музыкальные лейтмотивы романа также исследовались учеными. Вместе с тем, соносфера романа в ее целостности еще не была изучена. В работе делается попытка показать единство звуковой картины мира на всех трех уровнях романа: анализируются ершалаимские, московские и мистические главы.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, соносфера, лейтмотив, мотивная структура, звуковая картина мира.

Natalia Shchukina

The Sonosphere in M. A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"

The article covers the acoustic image of the Bulgakov's novel "The Master and Margarita". There is still no consensus on the nature of the artistic integrity of the novel. The system of leitmotifs, associations, and end-to-end themes as well as the musical leitmotifs of the novel had been studied in sufficient detail. At the same time, the sonosphere of the novel in its entirety has not been studied yet. The paper attempts to show the integrity of the sound image in the Bulgakov's world at all three levels of the novel by analysing Jerusalem, Moscow, and mystical chapters.

Key words: M. A. Bulgakov, sonosphere, leitmotif, structural motif, sound image.

Исследование внутреннего строя художественного произведения предполагает изучение различных «сфер» (страт) текста: в последнее десятилетие появились интересные работы, посвященные онейросфере (см.: 6; 8), подробно изучается семантика цвета в тексте, изучаются одоризмы [4; 7], включенные в то или иное произведение (например, вне понимания символики запахов роман Сологуба «Мелкий бес» утрачивает множество смыслов).

Удивительно, но соносфера – звуковой мир произведения – только начинает осмысливаться. Полноценной методологии изучения звукового мира художественного текста на сегодняшний день не существует. На подступах к построению теории исследователи пытаются показать, как «звучит» тот или иной текст, как звуки становятся частью мира художественного произведения,

наряду с цветами, запахами, пейзажами, интерьерами, освещением и его отсутствием (светом и тьмой) и т.д. В любом случае, звучание художественного текста всегда концептуально.

Теоретическое осмысление звучащего в пространстве текста слова было предложено польским ученым-структуралистом Ежи Фарино. В его классическом учебнике есть отдельный параграф, который называется «Звук. Тишина» [9, с. 307–315].

Термин «соносфера» только входит в литературоведение. Так, например, в Российско-Армянском (славянском) университете доцент Маргарян С. С. читает дисциплину «Ономастика, цветопись, соносфера художественного текста как изобразительно-выразительные средства в прозе и поэзии».

Самой цитируемой сегодня в сети Интернет работой, посвященной анализу соносферы художественного произведения, безусловно, стала статья Т. Г. Ивлевой «Соносфера поэмы В. Ерофеева «Москва – Плушки» [3]. Автор исследует культовый для русской литературы XX века текст, пытаясь найти объяснение смысла бытия в поэме в разрыве между насмешкой ангелов и молчанием Бога.

Наше исследование посвящено соносфере одного из самых «звучащих» романов в русской литературе XX века. По большому счету, соносфера романа «Мастер и Маргарита» сама по себе представляет единый мир: многообразие голосов, музыки, шума так велико, что можно с уверенностью сказать, что автор создавал произведение, которое с легкостью улавливается «на слух». Визг раздетых после представления в Варьете женщин и визг ведьмы Маргариты, крушащей квартиру критика Литунского, свист швейцаров, милиционеров и демонов, джаз в доме Грибоедова и обезьяний джаз на балу у Воланда, трубачи в войске Понтия Пилата и гудок автомобильного клаксона, приделанного к велосипеду «малюток со старческим лицом», ария из оперы «Евгений Онегин», шаркающие шаги прокуратора, грохот тарелок – медных, оркестровых, и фарфоровых ресторанных – это лишь небольшая часть звукового мира, сопровождающая роман. В диссертационном исследовании Р. Т. Шаймардановой жанр романа определяется как «роман-симфония» [10].

В данной статье будет предложена попытка изучения соносферы романа «Мастер и Маргарита» в двух аспектах.

Во-первых, имеет смысл провести анализ звучания ершалаимских, московских и мистических глав. Если все три уровня романа Булгакова будут иметь однородную звуковую картину, то, вероятно, возможно будет говорить о «звуковых скрепах», соединяющих три мира в романе. Таким образом, будет представлен еще один аргумент в пользу художественного единства текста «Мастера и Маргариты».

Во-вторых, анализ отдельных, особенно громко звучащих эпизодов романа (например, «Варьете», «Великий бал у сатаны», «Погоня») показывает, что функционирование звука в тексте целиком соотносится с композиционной схемой глав: звук возникает, нарастает и делается невыносимым, либо, наоборот, стихает в кульминационной вершине микросюжета. Есть основания предполагать, что ключевые моменты романа имеют однородную инструментовку: сочетание звука и молчания всегда подчинены авторскому композиционному заданию и всегда сходны в распределении звука и тишины по главам.

Для начала обратимся к одной из самых «громких» глав романа – «Великий бал у сатаны», и попытаемся понять, как звуковая картина бала соотносится с соносферой других глав «Мастера и Маргариты». Прочитаем достаточно большие фрагменты текста, чтобы составить представление о звуковой наполненности изучаемой сцены.

Бал показан глазами Маргариты и «услышан» тоже Маргаритой. «Бал упал на нее сразу в виде света, вместе с ним – звука и запаха» [1, с. 254].

«Бал! – **пронзительно взвизнул** (здесь и далее выделение текста жирным курсивом сделано нами. – Н. Щ.) кот, и тогда Маргарита вскрикнула [1, с. 254]; «Красногрудые зеленохвостые попугаи... **оглушительно кричали**: «Я восхищен!» [1, с. 254]; «на нее (Маргариту – Н. Щ.) **обрушился рев труб**, а вырвавшийся из-под него взрыв скрипок скатил ее тело, как кровью. Оркестр человек в полтора роста играл полонез» [1, с. 254]; приветствие Маргариты лучшему дирижеру всех времен прерывает «**вой оркестра**» [1, с. 255]. В другом зале «**били, шипя, фонтаны**» [1, с. 255], «**гремел нестерпимо громко джаз**» [1, с. 255], и дирижер джазового оркестра, увидев королеву, «**пронзительно вскрикнул**: «Аллилуйя!» [1, с. 255]. «Два гамадрила в гривах, похожих на львиные, играли на роялях, и этих роялей не было слышно в **громе и писке и буханье саксофонов, скрипок и барабанов** в лапах гибонов, мандрилов и мартышек» [1, с. 263]. «**Хохот звенел над колоннами и гремел**, как в бане» [1, с. 263]. Кульминация бала – выход Воланда в полночь, с последним ударом часов, сопровождается тишиной: «**молчание упало** на толпы гостей» [1, с. 264]; «Продолжала стоять полнейшая тишина, и ее прервал только один раз далеко послышавшийся, непонятный в этих условиях звонок, как бывает с парадного хода» [1, с. 265].

Вся массовая сцена бала в звуковой ее интерпретации – это движение от невыносимого шума к упавшей тишине. Молчание – точка, острие сцены. Окончание эпизода великого бала у сатаны тоже важно: не обращаясь к особому цитированию текста, вспомним, что в нем происходит, отмечая только

звуковое оформление сцены. Явление барона Майгеля в финале сцены предвосхищает замечание Коровьева: «Я слышу в этой *гробовой тишине*, как *скрипят его лакированные туфли* и как *звенит бокал*, который он поставил на стол, последний раз в этой жизни выпив шампанское. Да вот и он» [1, с. 265]. Звуковая композиция сцены выстроена идеально: от гремящего бала – к безмолвному ужасу приближающейся развязки. (Контрапунктом к этой сцене можно считать рассказ Мастера о ежедневном полуденном приходе Маргариты в дом, когда «...*без стука, почти совсем бесшумно* ... равнялись с окном туфли с черными замшевыми накладками-бантами, стянутыми стальными пряжками» [1, с. 138]). Отметим, что в ершалаимской главе, в которой повествуется о последнем дне жизни Иуды из Кириафа, его выход на свидание с Низой описывается следующим образом: «вышел молодой, с аккуратно подстриженной бородой человек в белом чистом кефи, ниспадавшем на плечи, в новом праздничном голубом таллифе с кисточками внизу и в *новеньких скрипящих сандалиях*» [1, с. 303].

Очевидна параллельность эпизодов «смерть Иуды» – «смерть барона Майгеля». Неслучайно в последней экранизации романа, созданной В. Бортко, роли Иуды и барона Майгеля исполняет один артист. Схожесть звукового оформления эпизодов не может не поражать внимательного читателя. «Симфония шагов» в романе требует особого разговора. Первые звуки, которые мы можем услышать в ершалаимских главах, начинаются с движения Понтия Пилата. Вспомним знаменитые строки, известные всем наизусть: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца ирода великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [1, с. 19]. Итак, Пилат *шаркающей кавалерийской походкой* шагает по мозаике, а Иешуа ступает за ним *«бесшумно»* [1, с. 21], и это все сопровождается воркованием голубей, которые сидели на площадке сада у балкона. Как будто тело и дух прошли рядом, звук и беззвучие. А дальше будет звучать скрип сандалий Иуды. Уже сопоставление этих звуков будет говорить о героях больше, чем самые обширные комментарии. Шаркающая походка Пилата, тяжелые сапоги Крысобоя, бесшумная походка Иешуа, скрипящие сандалии Иуды. За этим – слабость одного, физическая сила другого, бестелесность третьего, невыносимость присутствия четвертого.

Попытаемся понять, как звуковое оформление картины бала будет рифмоваться с другими «громкими» массовыми сценами романа. Обратимся, прежде всего, к эпизодам, в которых в романе появляется джаз. Впервые мы

слышим «Аллилуйю» в Грибоедове, в ночь ожидания Берлиоза. «В доме Грибоедова ровно в полночь (снова полночь. – Н. Щ.) двенадцать литераторов спустились в ресторан и были встречены *грохотом, звоном*, следом за этим тоненький мужской голос *отчаянно закричал* под музыку «Аллилуйя!»: заиграл знаменитый грибоедовский джаз... и «тонкий голос, уже не пел, а *завывал* «Аллилуйя» [1, с. 61]; «Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад» [1, с. 61]. В Грибоедове настойчиво повторяется слово «ад», а явление Арчибальда Арчибальдовича – хозяина «адской кухни» – воспринимается так: «И было видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке...» [1, с. 61]. Известие о смерти Берлиоза создает ничем не примечательную звуковую сцену: «Взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась, и стала спадать... Чем мы можем помочь Михаилу Александровичу? Тем, что голодные останемся» [1, с. 62], и «ресторан зажил своей обычной ночной жизнью» [1, с. 62]. Кульминацией ночи в Грибоедове становится появление Ивана Николаевича Бездомного: «Трудно даже измерить глубину молчания, воцарившегося на веранде. Видно было, как у одного из официантов пиво течет из покосившейся кружки на пол» [1, с. 63]. (Как напоминает немую сцену из «Ревизора» – молчание и неподвижность).

Попробуем интерпретировать наступившее молчание в двух приведенных сценах. Явление барона Майгеля – это приход живого человека в мир восставших из праха существ, приход из трехмерного мира московского подъезда в мир четырехмерный, бесконечный, мир остановившегося мгновения. Явление Ивана Бездомного – тоже нарушение привычного порядка вещей. Он является в мир бытового ада, где «плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно» [1, с. 61]. Но Иван Николаевич является уже иным существом, уже не быт, но бытие просвечивает в его фигуре – с иконкой и венчальной свечой в руке. (Неслучайно его долгое время принимают за привидение). Возможно, момент столкновения реального и ирреального, соприкосновение разных миров, их пересечение в единой точке пространства и порождает «глубину молчания».

В главе «Понтий Пилат» звуковая партитура массовой сцены выстроена аналогично вышеприведенным сценам. Когда осужденных ведут на казнь, Пилат слышит звуковую волну, которая «стала опять вырастать и, качаясь, поднялась выше первой, и на второй волне, как на морском валу вскипает пена, вскипел свист и отдельные, сквозь гром различимые женские стоны. «Это их ввели на помост», – подумал Пилат» [1, с. 41]. Удивительно, что сцена казни не видится, а угадывается Пилатом – по звукам. А затем наступает момент

объявления помилования одному из осужденных. «Пилат выкрикивал слова и в то же время слушал, как на смену гулу идет великая тишина. Теперь ни вздоха, ни шороха не доносилось до его ушей, и даже настало мгновение, когда Пилату показалось, что все кругом вообще исчезло. Ненавидимый им город умер, и только он один стоит, сжигаемый отвесными лучами, упершись лицом в небо» [1, с. 41–42]. Это – точка. Тишина, с которой начнется новая эпоха человечества. И бессмертие Пилата. А далее – снова «рев, визги, стоны, хохот и свист» [1, с. 42].

Можно обратиться еще к одной массовой сцене – представлению в Варьете. Не углубляясь в анализ звуковой картины всей главы «Черная магия и ее разоблачение», отметим, что она в точности повторяет все предыдущие разобранные нами выше эпизоды. Истерические крики женщин, «дико взывший» кот, общий хор мужских и женских голосов, молящих о помиловании Жоржа Бенгальского (травестирование ершалаимской сцены казни), модный магазин на сцене – словом, сплошной шум. Лишь однажды «весь театр затих» – в момент разоблачения Аркадия Аполлоновича Семплеярова. А далее – «сухой треск зонтика, отскочившего от головы Аркадия Аполлоновича» [1, с. 128], «сатанинский смех молодой родственницы» [1, с. 128], «невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш» [1, с. 129], «адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемые звоном золотых тарелок из оркестра» [1, с. 129]. Не «Аллилуйя», но что-то, подобное модному фокстроту.

Вернемся к фокстроту «Аллилуйя». В третий раз в романе его услышит профессор Кузьмин, врач, к которому пришел буфетчик Андрей Фокич Соков. «Тут за стенкой, в комнате дочери профессора, заиграл патефон фокстрот «Аллилуйя», и в то же мгновение послышалось воробьиное чириканье за спиной профессора... пугливый воробушек припадал на левую лапку, явно кривлялся, волоча ее, работал синкопами, одним словом – приплясывал фокстрот под звуки патефона, как пьяный у стойки. Хамил, как умел, поглядывая на профессора нагло» [1, с. 208]. В продолжение эпизода является сестра милосердия. Рот у нее «был мужской, кривой, до ушей, с одним клыком. Глаза у сестры были мертвые» [1, с. 209].

Фокстрот «Аллилуйя» (Hallelujah!, 1927 год, автор – Винсент Юмас,) становится, как мы показали, одним из лейтмотивов романа. С одной стороны, можно предположить, что невероятно популярный в 1930-е годы в Москве фокстрот мог быть звуковым символом времени. Но важно отметить, что звучит эта музыка в моменты пороговые, когда человек сталкивается с иррациональным и страшным. Профессор слышит фокстрот в тот момент, когда ему является медсестра-Азazelло, с кривым клыком и мертвыми глазами. В самой

легкой музыке прорастает ужас. С «видениями в аду» связано звучание фокстрота в Грибоедове и на балу у Воланда.

Само слово «Аллилуйя» – восхваление Бога, звучащее в ситуациях «видений в аду», создает смысловые сдвиги в тексте. Очевидно, что лейтмотивы романа повторяются, одна и та же тема звучит в различных вариациях, как в хорошей джазовой импровизации. Возможно, именно лейтмотивная структура романа Булгакова и объясняет его настойчивое введение джазового оркестра, и джаз «Аллилуйя» связан не только с темой профанации сакрального (адский грохот – и хвалебная песнь), но и со структурой собственного произведения.

Б. М. Гаспаров отмечал лейтмотивное построение романа «Мастер и Маргарита». Исследователь пишет: «...имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами... Мотивный процесс должен быть строго упорядочен, без чего само опознание мотивов и их вариантов станет невозможным. Эта упорядоченность достигается тем, что сами приемы дробления, варьирования, соединения мотивов повторяются, различные комбинации обнаруживают тождественный синтаксис» [2, с. 30–31]. Думается, что помимо тождественного синтаксиса, отмеченного исследователем, можно выделить и тождественную звуковую картину мира в романе. В художественном мире романа громкие звуки, нарастающие до своей кульминации, будут связаны с темой Воланда и его свиты, с видениями ада, с иррациональным началом в реальном мире Москвы. Неслучайно прощание Воланда и его свиты с Москвой заканчивается шутовским соревнованием Фагота и Бегемота на самый страшный свист. Не будет ошибкой утверждение, что постоянные эпитеты «адская жара» и «адский холод» можно заменить в романе на авторский эпитет – «адский грохот». В оппозиции шуму тишина связана с образом покоя, приюта. «– Слушай беззвучие, – говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, и слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни – тишиной» [1, с. 372]. «Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать» [1, с. 372].

Музыкальная тема мастера – это тема желанной тишины. В таком случае, вечный приют Мастера – это, прежде всего, беззвучный мир. Только музыке Шуберта позволено звучать здесь.

Тема ведьмы Маргариты – тема невыносимого шума, хохота, визга. Ее полет сопровождает обезумевший вальс, свистки швейцаров, а во время раз-

грома квартиры критика Латунского в «Доме Драмлита» случится «казнь ро-
жля»: «Тяжело дыша, Маргарита рвала и мяла молотком струны» [1, с. 230]. А
инструмент отвечает какофонией звуков («гудел, выл, хрипел, звенел»). Как
будто ведьма желает уничтожить звуки этого мира.

Многие исследователи «Мастера и Маргариты» пишут о связи лейтмоти-
вов романа с мотивной структурой «Фантастической симфонии» Гектора Бер-
лиоза [2]. Очевидно, что четвертая и пятая части симфонии – «Шествие на
казнь» и «Сон в ночь шабаша» – соотносятся с сюжетом романа Булгакова.
Мы попытаемся найти в лейтмотивной структуре художественного и музы-
кального текстов новые соответствия, которые, возможно, откроют новые
смыслы в романе.

Либретто пятой части симфонии Гектора Берлиоза повествует о молодом
влюбленном музыканте, который в ночь шабаша видит свою возлюбленную.
Она утратила свою робость и вмешивается в дьявольскую оргию. Звучащая
лейтмотивом музыкальная тема явления возлюбленной становится гротескно-
непристойной. «Лейтмотив предстает в крикливом тембре кларнета-пикколо»
[5]. («О, дьявол, дьявол! Придется вам, мой милый, жить с ведьмой... – А ты
действительно стала похожей на ведьму» [1, с. 334]). Но в 5 части симфонии
Гектора Берлиоза исследователи выделяют одну спародированную музыкаль-
ную тему. «Отдаленное звучание колокола в возвещает появление еще одной
издевательски трактуемой темы: у фаготов и офиклейдов звучит средневеко-
вый напев *Dies irae* – День гнева (Страшный Суд), открывая «черную мессу».
Из нее рождается хоровод шабаша – основной раздел финала» [5]. (Не отсюда
ли берется Фагот-Коровьев?) О «*Dies irae*» в структуре романа следует ска-
зать особо. Одним из источников этой секвенции, написанной Фомой Че-
ланским для католической мессы, теологи называют текст ветхозаветного
пророка Софонии.

День гнева – день сей, день скорби и тесноты,
день опустошения и разорения, день тьмы и
мрака, день облака и мглы, **день трубы и
бранного крика** против укрепленных городов и
высоких башен (Соф. 1:15,16).

Художественный мир романа, мир «укрепленных городов» – Ершалаима
и Москвы – это мир, в котором господствуют тьма, мрак, опустошение, а в
звуковом сопровождении – «труба и бранный крик». Количество труб – джа-
зовых, автомобильных, военных (в войске Пилата), золотых (во сне Никанора
Ивановича) – в романе можно насчитать несметное количество. Мир нахо-
дится накануне Дня гнева, вестники его слышны в городских звуках романа.

Текст «Dies irae» заканчивается строками:

Плачевен тот день,
Когда восстанет из праха
Для суда грешный человек.
Так пощади его, Боже!
Милосердный Господи Иисусе,
Даруй им покой! dona eis **requiem**.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
huic ergo parce, Deus
Pie Jesu Domine,

Может быть, покой Мастера и его вечный приют – это и есть покой **requiem**, но спародированный, перевернутый. Вместо Господа – Воланд, вместо бывшей возлюбленной – ведьма. В «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза в финале «плясовая тема хоровода нечисти развивается полифонически, а на кульминации соединяется с темой Страшного Суда» [5]. В романе Булгакова использован тот же принцип соединения сакрального и профанного не только на уровне смыслового наполнения текста, но и на уровне его звучания. М. Метерлинк в своем знаменитом «Молчании смиренных» напишет: «Слово – дитя времени, молчание – вечности». На соединении звука и молчания, времени и вечности выстроена звуковая картина романа «Мастер и Маргарита».

Список литературы

1. Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита» // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 5.
2. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука. Восточная литература, 1993. 304 с.
3. Ивлева Т. Г. Соносфера поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки» // Москва-Петушки» Вен. Ерофеева: материалы Третьей международной конференции: «Литературный текст. Проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 75–80.
4. Костяев А. И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. М.: ЛКИ, 2007. 144 с.
5. Михеева Л. В., Кенигсберг А. К. Берлиоз. Электронный ресурс. URL: https://www.belcanto.ru/s_berlioz_fantastique.html (дата обращения: 01.09.2021).
6. Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М.: МАКС Пресс, 2006. 280 с.
7. Рогачева Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX века: Проблемы поэтики. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2010. 404 с.
8. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013. 520 с.
9. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие для студентов вузов. СПб.: Изд-во РГПУ, 2004. 639 с.
10. Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 24 с.

References

1. Bulgakov M. A. *Master i Margarita* [Master and Margarita] Bulgakov M. A. *Sobr. soch.: v 5 t.* [Collected works: in 5 vol.]. Moscow: Xudozhestvennaya literatura, 1990. T. 5 (In Russian).
2. Gasparov B.M. *Literaturny`e leitmotivy`. Ocherki russkoj literatury` XX veka* [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the XX century]. Moscow: Nauka Publ., Vostochnaya literature Publ., 1993. 304 p. (In Russian).
3. Ivleva T. G. *Sonosfera poe`my` V. Erofeeva «Moskva – Petushki»* [Sonosphere of V. Erofeev's poem «Moscow-Petushki»] *Moskva-Petushki` Ven. Erofeeva. Materialy` Tret`ej mezhdunarodnoj konferencii: «Literaturny`j tekst. Problemy` i metody` issledovaniya»* ["Moscow-Petushki" Ven. Erofeeva. Materials of the Third International Conference: "Literary Text. Research Problems and Methods"]. Tver`, 2000. Pp. 75–80 (In Russian)
4. Kostyaev A. I. *Aromaty` i zapaxi v istorii kul`tury`: Znaki i simvol`y`* [Aromas and scents in the history of the culture: Signs and symbols]. Moscow: LKI Publ., 2007. 144 p. (In Russian).
5. Mixeeva L.V. Kenigsberg A. K. *Berlioz* [Berlioz] E`lektronny`j resurs: URL: https://www.belcanto.ru/s_berlioz_fantastique.html (data obrashcheniya: 01.09.2021).
1. Nagornaya N. A. *Onejrosfera v russkoj proze XX veka: modernizm, postmodernizm* [Oneirosphere in Russian prose of the 20th century: modernism, postmodernism]. Moscow: MAKS Press Publ., 2006. 280 p. (In Russian).
6. Rogacheva N. A. *Ol`faktornoe prostranstvo russkoj poe`zii koncza XIX – nachala XX veka: Problemy` poe`tiki* [Olfactory space of Russian poetry of the late XIX – early XX century: Problems of poetics]. Tyumen`: Izd-vo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2010. 404 p. (In Russian).
7. Savel`eva V. V. *Xudozhestvennaya gipnotologiya i onejropoe`tika russkix pisatelej* [Artistic hypnology and oneyropoetics of russian writers] Almaty`, 2013. 520 p. (In Russian).
8. Farino E. *Vvedenie v literaturovedenie: ucheb. Posobie dlya studentov vuzov* [Introduction to literary studies: A study guide for university students]. St. Petersburg: Izdatelstvo RGPU, 2004. 639 p. (In Russian).
9. Shajmardanova R. T. *Mir muzyki v tvorchestve M. Bulgakova* [The world of music in the works of M. Bulgakov] avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg, 2006. 24 p. (In Russian).

Запутанный путь времени в поэзии Александра Башлачева

Время в поэзии Башлачева является ключевым миромоделирующим аспектом. Изменения в башлачевской картине мира в первую очередь сказывались на временных моделях, которых можно выделить три: кольцо (раннее творчество), спираль (средний этап), точка-вершина, связанная с апокалиптическим окончанием времён (позднее творчество). Время у поэта часто предстает в виде актанта: оно движется, и такое движение почти всегда неровное, запутанное, трудное. Однако время является одновременно и субстанцией, которая может течь (вода) или лететь (ветер). Башлачев создает сложный мотивный «узор», в котором различные мотивы причудливо пересекаются и даже перетекают друг в друга. Например, темпоральный путь есть путь сердца по кровавому ручью (песня «Посошок»), так оказываются изоморфными ток времени и ток крови, а тело лирического субъекта оказывается неким космосом, в котором происходит апокалиптическое обновление. Часто такое обновление происходит через страдание и гибель. Чтобы выпрямить этот бесцельный, запутанный путь времени, нужно «вытянуть жилы» (образ из песни «Тесто»), что можно рассматривать как апелляцию к образу Иоанна Предтечи, который должен был, по библейскому пророчеству, «сделать пути Господу прямыми». Библейские отсылки очень важны в контексте башлачевской темпоральности. Если на земле путь оказывается бесцельным, то подъем в воздух делает его кольцевым. Образ кружения и созвучных ему звездных кружев есть движение в небо, преодоление пейоративной запутанности.

Через созвучия и идиомы (например, «язык как помело») Башлачев выходит на тему поэзии, творчества, песни. Они предстают то в виде метлы, то в виде посоха, функция которых едина: указывать истинный путь. Через созвучие «посох – посошок» Башлачев возвращается к теме жидкости как темпоральной субстанции. Посошок на дороге есть не только поглощение влаги-времени, но и прощание с миром, переход в вечность, к постапокалиптическому бытию. Так смыкаются у Башлачева время, вода, чернила, творчество, посох, метла, полет и другие мотивы, так или иначе связанные с движением.

Ключевые слова: Александр Башлачев, темпоральность, время, песенная поэзия, мотивы, картина мира.

Vitaly Gavrikov

The Tangled Path of Time in the Poetry of Alexander Bashlachev

Time in Bashlachev's poetry is a key aspect of the world modeling. Changes in the picture of the world had primarily affected the models of time. There are three of them: a ring (early work), a spiral (middle stage), a point-top, apocalyptic end times (later work). For a poet, time is an actant:

it moves, and its movement is almost always uneven, confused, and difficult. However, time is also a substance that can flow (water) or fly (wind). Bashlachev creates a complex motive "pattern" in which various motives whimsically intersect and even flow into each other. To straighten this aimless tangled path of time, you need to "pull the veins" (image from the song "Dough").

This is a reference to the image of John the Baptist, who was supposed to "make the paths of the Lord straight." Biblical references are very important in the context of time in Bashlachev's poetry. If on the ground the path turns out to be aimless, then the ascent into the air makes it circular. The image of whirling and starry lace consonant with it is a movement into the sky, overcoming entanglement.

Through consonances and idioms (for example, "tongue as a broomstick") Bashlachev comes out on the topic of poetry, creativity, songs. They appear as a broom or a staff. They must show the true path. This is how time, water, ink, creativity, a staff, a broom, flight and other motives, one way or another connected with movement, come together in Bashlachev's poetry.

Key words: Alexander Bashlachev, temporality, time, song poetry, motives, picture of the world.

Исследований башлачевского хронотопа уже немало. Этому вопросу была отчасти посвящена моя кандидатская диссертация, кроме того, первые подступы к теме предпринял С. В. Свиридов в цикле статей конца 90-х – начала нулевых [7; 8], а современный взгляд на данный вопрос отражен в монографии К. Ю. Пауэр [6]. Однако специальных исследований именно о темпоральности Башлачева пока нет. Среди 250 «башлачевских» научных публикаций, которые я отыскал, готовя монографию «В поэтической вселенной Александра Башлачева», есть лишь одна – Н. К. Неждановой [5], связанная с категорией времени, да и то Башлачев здесь дан в ряду других рок-поэтов. Кое-что по данному вопросу есть в моей книге, указанной выше, но это лишь подступы к теме [2]. Так что можно констатировать, что настоящая работа имеет довольно скудную предшествующую исследовательскую традицию.

У Башлачёва три состояния времени: кольцо (раннее творчество), спираль (средний этап), точка-вершина, связанная с апокалиптическим окончанием времён (позднее творчество). Я говорю об этом с такой уверенностью, потому что сейчас в печати находится моя публикация, где я подробно обосновываю эту трехчастную концепцию. В настоящей же статье речь идет преимущественно о позднем (эсхатологическом) этапе, о характеристиках времени, находящегося в преддверии великого эсхатологического слома. В башлачевской темпоральной картине мира проявляется одна интересная тенденция, связанная с качеством пути, с его характеристиками: путь времени у поэта затруднён, крив, запутан. То есть это не просто кольцо, а кривое кольцо, не просто спираль, а деформированная спираль. Этот кривой путь стыкуется с башлачёвской концепцией времени-воды как некоего пограничья. То есть существует некая внешняя, трансцендентальная «сфера», некое «темпоральное пространство»,

по отношению к которому время выступает в качестве преддверья, границы, одновременно являясь вектором движения вдоль этой границы.

Вообще пограничные образы возникают во многих поздних текстах Башлачёва. Это может быть, межа («Имя Имён»), «колея по воде» («Триптих памяти В. С. Высоцкого»), «канавка торная» («Мельница») и ещё: «по Руси по руслу речёт река» («Пляши в огне»). См. также «Посошок», где река оказывается медиатором между жизнью и смертью. В большинстве случаев граница (между мирами? между временем и пакибытием?) так или иначе связана с водой.

Причём эта граница одновременно является путём, и это затруднённый путаный путь; мы как бы скользим по кромке («скользим по лезвию льда», «Черные дыры»), а та – очень трудна для передвижения: с загибами, выбоинами, грязью и т.д. О чём-то подобном говорит Башлачёв и в интервью Юхананову, Шипенко: «Смешно полагать, что кто-то идёт по прямой дороженьке. Можно петлять, но хоть назад не возвращаться!» Обратим внимание на структуру первого в этом высказывании предложения: исходя из неё, можно сделать вывод, что абсолютно все петляют. Конечно, широкий контекст говорит нам в большей степени о творческом поиске, и всё же, всё же...

Получается, что фраза из раннего стихотворения «Давным-давно здесь время захромало» остаётся ключевой темпоральной характеристикой на всём протяжении творческого пути поэта. Поэтому странно, что А. И. Бойков, с лингвистических позиций анализировавший поэтику Башлачёва, говорит о «полном отсутствии» глаголов путаного пути у раннего Башлачёва. Но в целом выводы исследователя подтверждаются и моей теоретической практикой: «При идеографическом анализе глаголов движения обращает на себя внимание значительная доля в этой лексической группе глаголов, не имеющих в значении сему направленности или цели движения, причём их употребительность возрастает в среднем и позднем периодах творчества при полном отсутствии их на раннем этапе» [1, с. 70].

Но вернёмся к окольному пути времени. В качестве примера здесь можно привести строки из песни «Как ветра осенние»: «Солнце шло сторонкою да время стороной». Убеждён, что это движение времени «по кромке» отражено и в ряде других образов, на первый взгляд с временем не связанных, например, в песне «Когда мы вместе» есть такой образ:

Добрим полем, синим лугом,
всё опушкою да кругом,
всё опушкою-межою мимо ям да по краям.
И будь, что будет
Забудь, что будет, отродясь...

Актант первых трёх строк не указан, у меня есть все основания предполагать, что речь идёт именно о времени. Начну с того, что этот отрывок связан с башлачёвским гигантским «временворотом», об этом фраза: «Забудь, что будет, отродясь». То есть: как только родишься, тут же забудешь свою будущую судьбу. А раз забудешь, значит, ты её уже переживал? Возможно, логика Башлачёва такова: до рождения и после смерти ты находишься вне времени – в некоей трансцендентальной вечности, где открыто многое. К слову, это соотносится с Новым Заветом, где сказано, что в этой жизни, то есть находясь в дебёлом теле, мы видим мир смутно – «как через тусклое стекло» (1 Коринфянам 13:12). А смерть даст истинное зрение – этот новозаветный тезис совпадает с башлачёвскими воззрениями в точности.

Но вернёмся к времени, его путь – это также бесцельный путь: «всё опушкой да кругом, / всё опушкой-межою мимо ям да по краям». Помимо хромого (немошного) времени, этот образ притягивает и следующий: «время течёт, растолкав себя в ступе» («Перекур»). «Воду в ступе толочь» – делать что-то нудное, долгое, бесполезное. Даже в «Подвиге разведчика» время – по-своему ущербно: «И время шло не шатко и не валко». А ещё «время знобит, колотит» («В чистом поле – дожди...»), «гадами ползут времена...» («Пляши в огне»). Даже когда путь времени прям, он всё равно пролегает не там, где надо: «Время на другой параллели / Сквозняками рвётся сквозь щели». Сразу вспоминается выражение «ветер перемен» (здесь, правда, не ветер, а пока лишь сквозняки). О соотношении ветра и времени скажу немного ниже.

В песне «Когда мы вместе» есть такая фраза: «Блудил в долгу да красил мятежом». Здесь снова перед нами запутанный путь, который также связан с долгом: и это не тот высокий долг (например, долг перед Родиной), а, думаю, долг «денежный», потому что фраза образована из своего созвучного общепотребительного эквивалента: «долг платежом красен». А здесь уже подспудно возникает тема суда, который так важен для позднего Башлачева: «Нынче Страшный зуд», «Нынче Скудный день» («Пляши в огне»).

Круговая сущность времени проявляется и в неких его насильственных действиях: «Летим сквозь времена, которые согнули / Страну в бараний рог...» («Петербургская свадьба»). Кривое время и страну делает кривой. Мне почему-то здесь вспоминается мандельштамовская «кривая вода», которая хорошо вписывается в концепцию реки времён, а та, в свою очередь, была очень важна для старшего поэта – апелляциям к державинскому шедевру посвящена «Грифельная ода». Башлачёв с поэзией Мандельштама почти наверняка был знаком: у рок-поэта есть два твёрдых цитатных мандельштамовских следа...

Ещё один неверный путь дан в песне «Некому берёзу заломати»: «Кругом бездорожье, траншеи». Обратим внимание на ударение в первом слове: «к^ру^гом», а не «к^ру^го^м». То есть перед нами путь не только затруднённый, но и закольцованный, выше я уже цитировал фрагмент из песни «Когда мы вместе», но приведу его опять: «всё опушкою да кругом, / всё опушкою-межою мимо ям да по краям». Перед нами снова круговой путь, и этот круг связан с понятием межи – то есть границы, к которому привязывается образ ямы: траншея, канава торная, колея, русло... Путь героя и путь времени постоянно пролегает по углублению (углублениям), или в непосредственной близости от них («мимо ям»), или даже поверх них: «душой не кривить перед каждою ямой» («Тесто»).

В «Имени Имён» – та же межа, и тот же затруднённый путь:

Шаг из межи...

Вкривь да врозь обретается верная стёжка-дорожка...

Очень показательные строки! В них, с одной стороны, указывается, что апокалипсический процесс запущен: шаг из межи сделан. А межа – это граница между инобытием и бытием, между нашим профанным временем и сакральной темпоральностью, в которой, быть может, времени и нет вовсе. С другой стороны, здесь появляется мотив верного пути. Именно с него начинается «Вечный пост»:

Засучи мне, Господи, рукава!

Подари мне посох на верный путь!

То есть путь пока ещё неверен, крив, но есть предпосылки к тому, что время (мир, герой) вскоре вступит в новую область – истинных путей. Как тут не вспомнить слова Иоанна Крестителя, о том, что ему надлежит предуготовить для Бога прямые пути: «приготовьте путь Господу, прямыми сделайте пути его» (Матфея 3:3). Эта фраза, в свою очередь, есть отсылка к Книге пророка Исайи (40:3), повторённая Крестителем почти дословно. А ведь и в ветхозаветном, и в евангельском контекстах эта фраза соотносится с выражением «глас вопиющего в пустыне»: то есть категория пути и категория призыва (в башлачёвском контексте – песни) находятся в связке. Но ведь и Христос говорил о Себе, что Он – «путь, и истина, и жизнь» (Иоанна 14:6). То есть этот несуразный путь, которым движется время, нужно спрямить, чтобы приготовить мир к явлению мессии. Уж не новым ли предтечей этого мессии, этого

Имени Имён (см. одноименную песню) чувствует себя лирический герой Башлачёва?

С этим путём интересно сопрягается один из ключевых башлачёвских образов-символов – колокольчик: поэтом «использована идущая от традиций русской поэзии пушкинской эпохи мифологема, связанная именно с “дорожным”, почтовым колокольчиком (а не с колокольчиком дверным или домашним)» [3, с. 97]. Истинный (а значит – правильный) звон правильного по форме (не искривлённого) колокольчика есть некий вектор истинного пути? Кошелёв справедливо касается этимологии колокольчика как «голоса из круга». А круг – это ведь вещь соборная, причём, в трех значениях: храмовом, вечевом и ассоциативно-идиоматическом (вспомним выражение: «в кругу друзей», «в кругу семьи»). Так не колокольчики ли «спрямляют» кривые пути (см. песню «Время колокольчиков»)?

Однако вернёмся к цитате из «Вечного поста». Что же это за «посох на верный путь»? «Посох» и «посошок» для Башлачёва – также важные понятия, вспомним относительно раннюю «Зимнюю сказку»: «А мне, похоже, опять / до рассвета по снегам ковылять / костылями стихов – / такое ремесло». Очевидно, что здесь костыли (к которым хорошо «привязывается» посох) есть перо – стило. Собственно, этот ход очень древний – в 44 псалме сказано: «Язык мой – трость книжника скорописца». То есть, если сказать грубо, упростить, то лирический субъект просит у Господа не просто путеводный посох, а излагающее истину перо. Такая просьба понятна: время заблудилось, его путь – крив, поэтому лирический субъект просит дать ему верное направление, чтобы не оказаться среди «сбитых с толку волхвов», которые безрезультатно ищут Имя Имён. По сути, герой позднего Башлачёва и сам стремится стать таким волхвом.

А ведь есть ещё полисемия: посошок – это и рюмка перед дорогой, и небольшой посох. Не нужно говорить, что в Библии, особенно в Ветхом Завете, посох есть важный атрибут пророка, которым он творит – от лица Господа – многие чудеса. Не забудем, что в первом значении посошок – это ещё и влага, тогда выстраивается интересная линейка: время – путь – посох – посошок – влага (водка, чернила) – творчество. Моисеев посох извлекал из камня влагу, а башлачёвский из листа – стихи, а те, в свою очередь, создаются из языковых богатств, которые – тоже жидкая субстанция: «Лей славянским словом молва» («Пляши в огне»), «смешав языки, мутим воду в речах» («Имя Имён»). Быть может, перед нами та же связка: время – вода?

Приведённая выше линейка соотносится и со смертью: «Нитки, которыми зашивают могильный мешок, сродни гробовым гвоздям: поэзия соотносится с

орудием смерти. Но и смертная дорога, и сама по себе – строка (выражение “стёжки-дорожки”). Поэзия здесь не только *орудие* смерти, но и сама смерть» [10, с. 70]. Сделаю здесь акцент на соотношении ниток и дорог за счёт созвучия: стежки-стёжки.

К похожим выводам приходит и А. И. Бойков: «Ключевым для такой концептуализации оказывается образ-символ посошок (вероятно, и делает ее возможной именно идиома выпить на посошок), на котором построена песня “Посошок”. Благодаря этому символу в одном узле сплетаются основные концепты поэтического языка Башлачёва (движение, творчество, смерть, зерно, вера)» [1, с. 58].

Кроме того, Башлачёв пробрасывает мостик к отождествлению понятий «поэт» и «язык». Вот как эта связь намечена в песне «Когда мы вместе»:

Провалиться мне на месте, если с места не сойти.

Давай, я стану помелом:

Садись, лети!

Садись, лети!

Да ты не бойся раскружить!

Не бойся обороты брать!

В своём излюбленном стиле Башлачёв здесь – благодаря тонкой настройке контекста – высвобождает из слов их фразеологический потенциал. Слово «язык» не произнесено, но сразу вспоминается устойчивое выражение: «язык как помело». И вот здесь интересный момент: если на земле круговой путь – негативен, его надо преодолеть, то в воздухе он оказывается желанным. Почему так? Трудно ответить на этот вопрос, но у меня есть предположение. Дело в том, что «кружить» созвучно слову «кружево». Именно его, вероятно в небе, «до зари», роняет Россия – господня вдова из песни «Вечный пост». А что у нас существует до зари, похожее на кружево? Вероятно, звёзды. А уж звезда – одно из самых сакральных понятий для Башлачёва. Да и контекст говорит нам о звёздах:

Я пойду посмотреть, как твоя вдова

В кулаке скрутила сухую грудь.

В кулаке скрутила сухую грудь.

Уронила кружево до зари.

Подари мне посох на верный путь!

Отнесу ей постные сухари.

Отнесу ей чёрные сухари.

Раскрошу да брошу до самых звёзд.
Гори-гори ясно! Гори...
По Руси, по матушке – Вечный пост.

Значит, раскружить (корень «круж») – это создать в небе узор: кружево-звёзды. Образ кружения в воздухе есть и в песне «Как ветра осенние»:

Как ветра осенние да подули ближе.
Закружили голову. И ну давай кружить!

Правда, здесь трудно понять: хорошо это или нет – что ветра закружили. Но важно другое: мы снова возвращаемся к ветру. У поэта масса образов, где соотносятся песня (поэтическое творчество) и ветер, лишь один пример: «когда мы поем, поднимается ветер» («Когда мы вдвоём»). Так ещё раз сшиваются три понятия: ветер – стихи – время. Но ведь ветер – это нечто летучее...

Линейку «язык – помело – время – полёт» создаёт образ из песни «Тесто»: «Пусть время пройдётся метлою по телу – / Посмотрим, чего в рукава налегло». Последнее слово образовано от глагола «лететь», которое в соотнесении с временем-метлой замыкает наш образно-мотивный круг! А дальше – как продолжение к пути на метле (помеле) – следует такой фрагмент:

Да не спрячешь души беспокойное шило.
Так живи – не тужи, да тyani свою жилу,
Туда, где пирог только с жару и с пылу,
Где каждому, каждому станет светло...

Снова речь идёт о верном пути: это путь страдания, вытянутых жил, который, как мне представляется, прямой (когда тянут – линия получается прямая). И тут подключаются уже все башлачёвские образы, связанные с телесностью и путём, почти всегда речь идёт о рассечении тела: вспомним путь ладьи-сердца из песни «Посошок», которая бьётся в ране, попав в волны кровавого ключа. Иначе говоря, вытянутые жилы и прямой путь – очень ёмкие образы, которые видятся не только евангельскими, но и вообще апеллирующими к мифологеме «поэт-пророк». Иначе говоря, сделать пути прямыми – это ещё и принять страдание (смерть): вспомним судьбу Иоанна Крестителя.

Это расшатанное, больное, потерявшееся время как бы перемешивает все события внутри себя, как бы представляет их в одном синхроническом сгустке. Есть поверье, что перед смертью человек в одно мгновение видит всю

свою жизнь. Так вот: не увидело ли время себя сразу во всех ипостасях в момент своей «смерти»? Ведь когда будет эсхатологический «конец времён», то «времени больше не будет» (Откровение Иоанна 10:6) – башлачёвский эквивалент: «Время задуть часы» («Пляши в огне»)? Вот интересная цитата о смешении времён:

Вроде ни зги... Да только с лёгкой дуги в небе синем
опять, и опять, и опять запеваёт звезда.
Бой с головой затевает ещё один витязь,
в упор не признавший своей головы.
Выше шаги! Велика ты, Россия, да наступать некуда.
Имя Имён ищут сбитые с толку волхвы.

В этих шести строках можно обнаружить несколько временных пластов. Первый – апокалипсическое время, время Второго пришествия и конца мира. Второе – время самое раннее на хронологической линейке (из представленных здесь): время рождества – Вифлеемская звезда, идущие к Младенцу волхвы. Третье время – былинное, фольклорное (витязь). Четвёртое время – пушкинское, время «русской классики» (бой с головой – ход из «Руслана и Людмилы»). Наконец, пятое время – период Великой Отечественной войны – возглас политрука Клочкова: «Велика ты, Россия, а отступать некуда: позади Москва». Перед нами самое настоящее «сито времён» («Имя Имён»), через которое всё просеется (сразу ассоциации с мукой и далее – до евангельской притчи о сеятеле), а после просева «боль да былинка», то есть страдание и «маленькая былина» (парафраз творчества), дадут колос истины:

Имя Имён
вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто.
В сито времён
бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взошла.

Перед нами «путь золотого зерна» ...

Ещё интересный пример о смешении времён: «А с одной руки ест солёный гриб, / А с другой руки – маринованный» («Егоркина былина»). Эта тенденция замечена и исследователями. Г. Фролова указывает: «В песнях Башлачёва свой отсчёт времени. Прошлое – настоящее – будущее словно слиты воедино» [9, с. 260]. А Т. Е. Логачёва в «Петербургской свадьбе» видит «попытку

представить в свёрнутом виде период русской истории от Николая I до Хрущёва («Звенели бубенцы, и кони в жарком мыле / Тачанку понесли навстречу целине...»)» [4, с. 142]. Но в песне множество петровских отсылок, так что «и мореплаватель, и плотник» должен быть здесь точкой отсчёта.

Итак, у Башлачёва выстраивается линейка путеводных образов: стило-посох – посошок-водка – метла-помело-язык, которые связывают с мотивом пути ряд других: мотивы влаги (а тут уже мостик к реке), полёта, языка-речи... В целом же в поэзии Башлачёва путь времени – это путь бесцельный, трудный, запутанный. Время мечется, не может найти свою «верную стёжку-дорожку», оно больно, оно заблудилось и захромало. И лишь некое вселенское обновление мира способно восстановить истинный (правильный) ход событий. Хочу обратить внимание также на удивительную перетекаемость башлачёвских образов-мотивов: неверный путь времени – в преддверии великого эсхатологического перехода – связан со множеством понятий, которые существуют внутри этого времени. А это уже как будто апеллирует к философской концепции зона, хотя об этом нужно говорить отдельно.

Список литературы

1. Бойков А. И. Языковые особенности поэтического идиолекта А. Н. Башлачёва: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2013. 238 с.
2. Гавриков В. А. В поэтической вселенной Александра Башлачёва: моногр. Москва; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2019. 260 с.
3. Кошелев В. Время колокольчиков: литературная история символа // Александр Башлачёв: исследования творчества: сб. науч. тр. М., 2010. С. 95–123.
4. Логачёва Т. Е. Русская рок-поэзия 1970–1990 гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 185 с.
5. Нежданова Н. К. Художественные миры 70–80-х: образное кодирование концептов времени в рок-поэзии // Рок-поэзия как социокультурный феномен: сб. науч. ст. Череповец, 2000. С. 36–44.
6. Пауэр К. Ю. Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов и Янка Дягилева: моногр. М.: Выргород, 2020. 383 с.
7. Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984 // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. Тверь, 2000. Вып. 3. С. 162–172.
8. Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1984–1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен: сб. науч. ст. Череповец, 2000. С. 5–18.
9. Фролова Г. В поэтическом мире Александра Башлачёва // Нева. 1992. № 2. С. 255–261.
10. Шаулов С. С. «Вечный пост» Александра Башлачёва: опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Тверь, 2000. Вып. 4. С. 70–85.

References

1. Bojkov A. I. *Yazykovye osobennosti poeticheskogo idiolekta A. N. Bashlachev: dis. ... kand. filol. Nauk* [Language features of poetic idiolect A. N. Bashlachev: dis. ... Ph.D.]. Yaroslavl', 2013. 238 p. (In Russian).
2. Gavrikov V. A. *V poeticheskoy vselennoj Aleksandra Bashlachev: Monografiya* [In the poetic universe of Alexander Bashlachev]. Moscow; Kaluga; Veneciya: Bull Terrier Records, 2019. 260 p. (In Russian).
3. Koshelev V. *Vremya kolokol'chikov: literaturnaya istoriya simvola* [Time of bells: the literary history of the symbol] *Aleksandr Bashlachev: issledovaniya tvorchestva. sb. nauch. tr.* [Alexander Bashlachev: research of creativity]. Moscow, 2010. Pp. 95–123 (In Russian).
4. Logachyova T. E. *Russkaya rok-poeziya 1970–1990 gg. v sociokul'turnom kontekste: dis. ... kand. filol. nauk* [Russian rock poetry 1970–1990 in a socio-cultural context: dis. ... Ph.D.]. Moscow, 1997. 185 p. (In Russian).
5. Nezhdanova N. K. *Hudozhestvennye miry 70–80-h: obraznoe kodirovanie konceptov vremeni v rok-poezii* [Artistic worlds of the 70s–80s: figurative coding of the concepts of time in rock poetry] *Rok-poeziya kak sociokul'turnyj fenomen. sb. nauch. st.* [Rock poetry as a socio-cultural phenomenon]. Cherepovec, 2000. Pp. 36–44 (In Russian).
6. Pauer K. YU. *Struktura hudozhestvennogo prostranstva v russkoj rok-poezii: Aleksandr Bashlachev, Egor Letov i Yanka Dyagileva: Monografiya* [The structure of artistic space in Russian rock poetry: Alexander Bashlachev, Yegor Letov and Yanka Diaghileva] Moscow: Vyrgorod, 2020. 383 p. (In Russian).
7. Sviridov S. V. *Poeziya A. Bashlachev: 1983–1984* [Poetry A. Bashlachev: 1983–1984] *Russkaya rok-poeziya: Tekst i kontekst* [Russian rock poetry: Text and context]: sb. nauch. tr. Tver', 2000. Vyp. 3. Pp. 162–172 (In Russian).
8. Sviridov S. V. *Poeziya A. Bashlachev: 1984–1985* [Poetry of A. Bashlachev: 1984–1985] *Rok-poeziya kak sociokul'turnyj fenomen* [Rock poetry as a socio-cultural phenomenon]: sb. nauch. st. Cherepovec, 2000. Pp. 5–18 (In Russian).
9. Frolova G. *V poeticheskom mire Aleksandra Bashlachev* [In the poetic world of Alexander Bashlachev] *Neva* [Neva (Saint Petersburg)] 1992. № 2. Pp. 255–261 (In Russian)
10. SHaulov S. S. «*Vechnyj post*» *Aleksandra Bashlachev: opyt istolkovaniya poeticheskogo mifa* [“Eternal Fast” by Alexander Bashlachev: the experience of interpreting a poetic myth] *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]: sb. nauch. tr. Tver', 2000. Vyp. 4. Pp. 70–85 (In Russian).

**Специфика интертекстуальных связей в раннем творчестве
В. О. Пелевина (на материале романов «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота»)**

В данной статье анализируются романы В. Пелевина «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота» на предмет включения их в художественную структуру интертекстуальных элементов – отсылок к литературным, художественным и музыкальным произведениям других авторов. На конкретных примерах автор доказывает функциональную роль текстовых и культурных заимствований, выявляет их взаимосвязь с фабулой и сюжетом данных произведений, с характеристикой образов.

Ключевые слова: интертекстуальность, заимствование, постмодернизм, цитата, аллюзия, дзен-буддизм, В. Пелевин.

Timur Ayupov

**The Specific Features of the Intertextual Connections in
V. O. Pelevin's Early Novels "Omon Ra" and "Chapaev and Void"**

The author of the article analyzes the intertextual inclusions (the references to the literary, art and musical pieces of the other authors) in the artistic structure of the novels "Omon Ra" and "Chapaev and Void". Using concrete examples, the author proves the functional role of the textual and cultural borrowings in the text, reveals the interrelation between the intertextual elements and the plot of the novels, detects the influence of the intertextual elements on the characters.

Key words: intertextuality, borrowing, postmodernism, quotation, allusion, zen buddhism, V. Pelevin.

Понятие интертекстуальности является одним из ключевых понятий в современном литературоведческом дискурсе. Теоретические основы интертекстуальности как метода исследования основываются на понимании художественного произведения и открытого текста, связанного с другими текстами через аллюзии, реминисценции, цитаты. Различные типы и формы взаимодействия текстов – это не только внешняя форма выявления интертекстуальности, но и факторы формирования новых глубинных значений текста, расширение его семантического поля.

Теория интертекстуальности «родилась» в недрах зарубежной филологической науки. Достаточно вспомнить труды Ю. Кристевой, Ж. Женет, Р. Барта,

М. Риффатера, Н. Пьеге-Гро и др. Однако, проблема теории интертекстуальности связана с концепцией диалогизма русского литературоведа М. Бахтина, который первым из исследователей начал использовать в своих трудах понятие «чужое слово». «Под чужим словом (высказыванием, речевым произведением), – пишет М. Бахтин, – я понимаю всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное на своём (то есть на моём родном) или на любом другом языке, то есть всякое *не моё* слово. В этом смысле все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кроме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире, реакцией на чужие слова (бесконечно разнообразной реакцией), начиная от их освоения (в процессе первоначального овладения речью) и кончая освоением богатств человеческой культуры (выраженных в слове или в других знаковых материалах) [2, с. 367]. Но сам термин «интертекстуальность» (от лат. *inter* – «между» и *textum* – «ткань, связь, строение») был введен в научный оборот болгарской исследовательницей Ю. Кристевой, которая, опираясь на идеи М. Бахтина, считала, что «... любой текст строится как мозаика цитации, любой текст является абсорбцией и трансформацией другого текста» [3, с. 429]. Ю. Кристева показала, что текст – это не результат творчества одного создателя, а трансформация, пусть и авторская, созданных ранее когда-то и кем-то текстов, которые могут служить, явными или чаще скрытыми, завуалированными источниками.

На формирование идеи интертекстуальности Ю. Кристевой повлияла работа Р. Барта «Смерть автора», который также утверждал, что деятельность писателя заключается не в создании новых текстов, а в непрерывном переписывании уже «ранее созданных», существующих. По Р. Барту, каждый текст «состоит из старых цитат, которые проходят через этот текст и перераспределяются в нём» [1, с. 386]. Таким образом, по мысли Р. Барта и Ю. Кристевой, каждый текст является интертекстом. Его можно назвать новой тканью, сотканной из текстов предшествующей и текстов окружающей культуры, которые функционируют в новом тексте на уровне цитат, аллюзий, культурных кодов, формул и т.д.

В дальнейшем теория интертекстуальности получила широкое развитие в трудах Ж. Дерриды, Г. Блума, Н. Пьеге-Гро, а также в работах русских исследователей, среди которых К. Тарановский, И. Смирнов, А. Жолковский, И. Ильин, Р. Тименчик, С. Золян, Ю. Борев, Ю. Тынянов, Н. Фатеева и др. Этими учёными интертекстуальность мыслится в контексте постулата «мир как текст», согласно которому вся человеческая культура – это единый текст, включенный в бытие, единый интертекст.

Интертекстуальность – одна из ведущих стратегий русского литературного постмодернизма. Почти каждый текст писателей-постмодернистов образуется из цитат, не только отсылающих к какому-то конкретному художественному произведению (классическому или современному), но и из аллюзий, анонимных и неуловимых, зачастую малопонятных несведущему читателю. Несмотря на то, что заимствования в художественном тексте – приём довольно известный в русской литературе (цитаты из других текстов можно в изобилии обнаружить и в пушкинском «Евгении Онегине», и в произведениях Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого), только в постмодернизме интертекстуальность стала осознанным приёмом.

С учётом «чужого» слова строит свои произведения и один из самых востребованных писателей современной России Виктор Пелевин. Его путь в большую литературу начался в далекие 1990-е годы, когда в стране шли рядом, бок о бок, процессы разрушения старого строя и зарождения нового общества, что вело не только к определенным изменениям в сознании людей, обусловленным трансформацией картины мира, но и к формированию новых элементов и принципов мышления, затронувших интеллектуальную элиту страны, в том числе и творческую её часть, принадлежащую к писательской среде. В 1992 году, сразу после появления сборника рассказов «Синий фонарь», выходит в свет первое «серьезное» произведение писателя – роман «Омон Ра», еще через четыре года – роман «Чапаев и Пустота», в которых Виктор Пелевин создаёт мир новой художественной реальности, сотканной из взаимодействующих между собой интертекстуальных отсылок к текстам предшествующей литературы, к культурным «кодам» прошлого, историческим реалиям, вписывающимся в контекст нового времени. Благодаря особому формированию интертекстуального поля этих произведений писателем конструируется альтернативный мир, в котором реальное и ирреальное тесно переплетены. Целью данной статьи является выявление функции интертекстуальных вкраплений в тексты романов «раннего» Пелевина.

Анализируя специфику интертекста романов «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота», следует, прежде всего, отметить наличие отсылок к литературным источникам, к которым автор апеллирует в данных произведениях. Так, образы романа «Чапаев и Пустота» восходят к известному роману Дмитрия Фурманова «Чапаев», по мотивам которой братьями Васильевыми был снят фильм, в который кинорежиссеры добавили героев, которых нет в книге, хотя исторической правды в этом произведении мы не найдем. Да автор и не ставил своей целью создать исторически достоверное повествование. В романе нет точных и правдивых описаний батальных сцен или реалий гражданской войны (подобные реалии, если и введены в текст, то они перетолкованы до неузнаваемости).

Сами же главные герои пелевинского произведения – Чапаев и Пётр – ничего общего со своими прототипами не имеют. В романе «Омон Ра» на сюжетном уровне мы находим отсылки к роману Н. Островского «Как закалялась сталь» и роману Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке»: в Высшем военно-политическом училище имени Павла Корчагина из курсантов делают слепых и парализованных калек, а в летном училище, куда поступает главный герой, курсантам ампутуют ноги, чтобы сделать из них «настоящих» людей. Таким образом культовые произведения советской эпохи в романе «Омон Ра» воспринимаются дословно, т.е. речь идёт только о физическом подражании героям, чьи имена носят высшие учебные заведения. Подобные интертексты отражают авторскую идею зомбификации советского человека, живущего под маской «подвига».

В ходе дальнейшего повествования Пелевин будет довольно часто отсылать читателя к литературным образцам прошлого, многие из которых он приспособливает к существующему контексту. Так, уже ближе к концу произведения, когда Пётр и Анна ведут разговоры о поэзии, девушка вспоминает стихотворение, написанное Петром, которое она прочитала в книге, взятой в гарнизонной библиотеке:

«Но в нас горит ещё желанье,
К нему уходят поезда,
И мчится бабочка сознания
Из ниоткуда в никуда» [5, с. 163].

Первая строчка этого стихотворения принадлежит А. С. Пушкину («К Чаадаеву»). Пелевин от лица поэта-декадента берёт её, а затем подчиняет своим дзен-буддистским идеям, соединяя свободолобивую лирику Пушкина с восточной притчей о бабочке и Чжуан Цзы и мотивом мчащегося поезда как символа бессмысленной жизни.

В романе «Омон Ра» отсылки к литературным произведениям могут иметь юмористический подтекст. К примеру, в процессе подготовки к «полёту» герой романа «Омон Ра», слушая лекцию по «Общей теории Луны», отмечает «бессмысленное нагромождение цитатных обломков» [4, с. 53]. Преподаватель читает стихи о Луне, одни из которых являются прямыми цитатами, а другие – литературными реминисценциями. С одной стороны, лектор точно цитирует классиков русской литературы – А. С. Пушкина, В. Набокова, Н. Гумилева, А. Блока, С. Есенина, создавших в своих произведениях образ Луны. С другой стороны, он переделывает на свой лад некоторые образцы русской поэзии, предполагая, что «космонавты» не знают первоисточника:

«Луны, надежды, тихой славы...» [4, с. 53] (у А. С. Пушкина в стихотворении «К Чаадаеву» – «Любви, надежды, тихой славы...»); «Он управлял теченьем мыслей, и только потому – Луной...» [4, с. 53] (у Бориса Пастернака – *страной*) и т.п. Такого рода переделки звучат комично и вносят веселый элемент в трагическое повествование.

Отметим, что сама фамилия главного героя романа «Омон Ра», Кривомазов, отсылает читателя к знаменитому роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Выбирая для своего персонажа фамилию, созвучную героям Достоевского, В. Пелевин пытается обратить наше внимание на некоторое сходство «биографий» Омона Кривомазова и Алёши Карамазова, младшего брата. Алёша Карамазов тоже рано остался без матери и тоже испытал на себе равнодушие отца, который беспробудно пил и не занимался воспитанием сына. Но тем не менее он рос незлобивым мальчиком, как и пелевинский герой, и, также, как и последний, пытался до всего дойти своим умом, разобрать «по косточкам» свою душу. Омон, как и Алёша Карамазов, – фигура ищущая и сомневающаяся. Правда, тот факт, что он жил в эпоху тотального «показушничества» и идеологической несвободы, делает этого героя более трагической личностью. Хотя (как знать!) может подобная судьба была бы уготована и Алёше, ведь, как известно, Ф. М. Достоевский не успел завершить свой роман.

Если фамилия главного героя романа «Омон Ра» вполне обычная, хотя и созвучна фамилии героя известного романа Ф. М. Достоевского, то его имя, расшифровывающееся как «отряд милиции особого назначения», представляет собой продукт мифологизации сознания советского человека, построенного на аббревиатурах и сокращениях, что действительно имело место в Советском Союзе (вспомним, что когда герой вступит во взрослую жизнь, он на своём пути встретит таких своих «учителей», как Бамлаг Иванович, имя которого представляет собой сокращённое название Байкало-амурского исправительно-трудового лагеря, и Пхадзер Владиленович, родители которого назвали своего сына в честь партийно-хозяйственного актива Дзержинского района).

Но, как бы то ни было, если имя главного героя вполне реально, то его прозвище – Ра, родившееся в процессе подготовки к «полёту на Луну», – представляет собой аллюзию на древнеегипетский миф. Ра – одно из имен древнеегипетского бога Амона, у которого, как говорит герой повести, «*была соколиная голова, а лётчиков, космонавтов... часто называли соколами*» [4, с. 51]. Омон Кривомазов уподобляет себя египетскому богу Ра, умирающему и возрождающемуся, светоносному и бессмертному. Созвучие его необычного имени (*Омон*) с именем древнего бога Солнца (*Амон*) уносит мальчика в мир

древней цивилизации: *«Помню, я взял большую тетрадь и сделал в нее выписку: “Днем Ра, освещая землю, плывет по небесному Нилу в барке Манджет, вечером пересаживается в барку Месектет и спускается в преисподнюю, где, сражаясь с силами мрака, плывет по подземному Нилу, а утром вновь появляется на горизонте”»* [4, с. 51–52]. Теплотой, одухотворенностью и какой-то таинственностью веет от этого образа, который Омон Кривомазов начинает примерять к себе, представляя, что это не египетский бог, а он сам плывет в барке *«по небесному Нилу»* [4, с. 52]. Но поскольку мысли довольно часто материализуются, то вся дальнейшая жизнь Омона Кривомазова, разделенная на три части, будет напоминать путешествие египетского бога: когда Омон в детстве играет в «лётчиков» и «космонавтов», ему кажется, что он плывёт по небесному Нилу; когда он готовится к «лунной экспедиции», а потом крутит педали лунохода, в действительности передвигающегося по заброшенным тоннелям московского метро, то он, подобно Ра, находится в преисподней, где сражается с силами мрака; и, наконец, Омон, как и Ра, появляется «на горизонте», когда выходит из игры и возвращается в суровую реальность. Таким образом, мифопоэтические аллюзии, восходящие к древнеегипетской легенде, раскрывают двоемирие героя, который живёт, с одной стороны, под гнётом внешних обстоятельств, а с другой стороны, создает свой внутренний мир, разрушить который не посмеет никто – даже те, от которых зависит судьба Омона.

Аллюзии, восходящие к мифологическим первоисточникам, органично входят в художественную структуру и романа «Чапаев и Пустота». Только в этом произведении эти отсылки имеют дзен-буддистскую основу. Образ Чапаева, как мы уже отметили, соотносится здесь не с персонажем одноименной книги Д. Фурманова и не с героем известной кинокартины братьев Васильевых, снятой по мотивам этой книги. Чапаев в романе Пелевина – это Учитель, буддистский гуру, который пытается направить на истинный путь своего ученика, Петьку, подсказать ему что-то очень важное и необходимое.

Лейтмотивом этого романа является буддистская легенда о «мизинце Будды», связывающая эпизоды всей сюжетной линии произведения, смысл которой применительно к идее повествования раскрывается только в конце, в финальной сцене, когда на авансцену выходит *«глиняный пулемёт»*, из которого Анна расстреливает мир. *«Много тысячелетий назад, задолго до того, как в мир пришли будда Дипанкара и будда Шакьямуни, – рассказывает В. Пелевин устами Чапаева-гуру древнюю легенду, – жил будда Анагама. Он не тратил времени на объяснения, а просто указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа. Когда*

он указывал на гору, она исчезала, когда он указывал на реку, она тоже пропала... кончилось всё тем, что он указал мизинцем на себя самого и после этого исчез. От него остался только этот левый мизинец, который его ученики спрятали в куске глины. Глиняный пулемёт и есть этот кусок глины с мизинцем Будды...И только что мы пустили его в ход» [5, с. 175].

В этой легенде представлена буддистская картина мира, к которой апеллирует писатель на протяжении всего повествования. И эта картина мира поддерживается отсылками на уровне мотивов и образов к произведениям западноевропейских писателей-постмодернистов, являющихся поклонниками восточных доктрин. Так, ищущий свою истину Пётр Пустота, фамилия которого (хотя, скорее, это тоже прозвище, каковым снабдил писатель героя романа, как это он сделал в случае с героем «Омона Ра») отражает дзен-буддистскую концепцию внутренней сущности человека, которая может быть заполнена любым значением, в чём-то напоминает героя романа Г. Гессе «Сиддхартха», построенного также на дзен-буддистской доктрине. Герой романа немецкого писателя, Сиддхартха, вместе с другом Говиндой совершают паломничество к Гаутаме Будде. Но, послушав его речи, он, хотя и не сомневается правильности его учения, все же решает пойти своим путем. Он не считает, что можно стать буддой на основе чужой духовной практики. Эта цель, по его мнению, должна быть достигнута только посредством собственного опыта. И Сиддхартха снова отправляется в путь, на поиски себя и своего мира, в то время как Говинда решает последовать за Гаутамой. В романе «Чапаев и Пустота» главный герой, несмотря на свою привязанность к Чапаеву, также самостоятельно учится познавать мир и постигать пустоту, хотя последний руководит его духовными поисками.

Сопоставляя романы «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота», можно сделать вывод, что аллюзивные отсылки к древним легендам помогают писателю представить существующую в них реальность как иллюзию, как миф, живущий в глубине сознания каждой личности.

Кроме интертекстуальных заимствований мифопоэтического характера, В. Пелевин иногда отсылает читателя к артефактам искусства, которые так или иначе связаны с фабулой произведения и помогают представить внешний и внутренний мир персонажей. В качестве примера можно привести «эпизодический» образ спившегося отца Омона Кривомазова, который, в отличие от сына, смотрящего в будущее, жил прошлым, о чём говорит висевшая в его комнате на стене репродукция фрески итальянского художника эпохи Возрождения Микеланджело «Сотворение мира», где *«над лежащим на спине Адамом парит бородатый Бог, простирающий свою длань навстречу тонкой человеческой руке. Эта картинка довольно странно действовала на душу отца, и,*

видно, что-то ему напоминала из прошлого» [4, с. 8]. Отец Омона не был верующим человека, но Бог, протягивающий руку Адаму, скорее всего, ассоциировался у Матвея Кривомазова с «вождями» советской эпохи, заботящимися о благе советских людей, коллективный образ которых он видел в лице Адама, сидящего на облаке (можно сказать и по-другому: «витающему в облаках»), что добавляет совсем другой смысл реальности, которую отражает картина).

Новую интерпретацию Бога и его творения мы находим и в романе «Чапаев и Пустота». Один из второстепенных персонажей произведения, Семен Сердюк, в своей «второй реальности» встречается с представителем японской фирмы в Москве Есицунэ Кавабатой. Японец показывает Сердюку *«кусочек пыльного сероватого картона», который оказался русской концептуальной иконой начала XX века, созданной Давидом Бурлюком. На ней «черной краской сквозь трафарет было косо отпечатано слово “Бог”» [5, с. 99]. То, что слово «Бог» художник передал через трафарет позволяет Кавабате выстроить целую концепцию образа пустоты. Он обращает внимание Сердюка на «полоски пустоты, оставшиеся от трафарета, которые «не составило бы труда закрасить, но тогда эта работа не была бы тем, чем она является сейчас» [5, с. 99]. «Человек, – говорит Кавабата, – начинает глядеть на это слово, от видимости смысла переходит к видимой форме и вдруг замечает пустоты, которые не заполнены ничем – и там-то, в этом нигде, единственно и можно встретить то, на что тшцатся указать эти огромные уродливые буквы, потому что слово «Бог» указывает на то, на что указать нельзя» [5, с. 99].*

Казалось бы, что может быть общего между картиной итальянского художника эпохи Возрождения и авангардным искусством XX столетия? На наш взгляд, обе картины символизируют пустоту: первая – пустоту в душе отца Омона, которого сломала советская эпоха, вторая – пустоту, из которой *«каждую секунду» «возникает мир» [5, с. 100], т.е. пустоту как бесконечный путь человека, путешествующего «из ниоткуда в никуда» [5, с. 163].*

В качестве «индикатора смысла» автор обоих произведений упоминает и музыкальные артефакты, отражающие дух эпохи. Так, в романе «Чапаев и Пустота» в революционной реальности Петра Пустоты звучат песни того времени, хотя автор чаще всего передает их в трансформированном виде, что позволяет ему связать данные цитаты с ситуацией, представленной в произведении. Так, ивановские ткачи, находясь в вагоне поезда, поют:

*«Мы кузнецы – и дух наш Молох,
Куём мы счастья ключи.
Вздымайся выше, наш тяжкий молот,
В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи!!!» [5, с. 53].*

Это строки из песни «Мы кузнецы», написанной на слова поэта Серебряного века Ф. С. Шкулева. Однако Пелевин сознательно переиначивает первую строчку, меняя слово «*молод*» («Мы кузнецы, и дух наш молод») на мифоним «*Молох*», который просто слышится Петру Пустоте. Подобная трансформация подчеркивает иллюзорность и абсурдность происходящего и усиливая ощущение трагической неизвестности пелевинских персонажей, которые едут на фронт, словно дети, принесенные в качестве жертв богу Молоху, о чём упоминает Библия.

В романе «Омон Ра» трагическую ситуацию, связанную с «жертвоприношением» персонажей ради иллюзорного «подвига», усугубляет отсылка к музыкальным композициям популярной в 1980-е годы группы «Пинк Флойд», которые вспоминает один из «приговоренных к смерти», Дима Матюшевич. Отсылка к творчеству этой группы вполне закономерна, поскольку одиночество и безысходность лейтмотивом проходят через всю музыку “Pink Floyd” и передаются через образ одинокой птицы-альбатроса, летящей над огромным океаном. Не случайно ведь еще при подготовке к полету Дима повесил у себя над кроватью «*лист бумаги, на котором была нарисована маленькая птичка и крупно написано: OVERHEAD THE ALBATROSS*» [4, с. 44]. Следует обратить внимание на то, что Дима перед смертью думает не о своём «подвиге», не о своей жизни, которая оказалась такой короткой. Он переживает, что так и не смог достать последнюю пластинку своей любимой группы под названием «*Забриски поинт*» (*Zabriskie Point*). Он так и не узнал, что «*Забриски поинт*» – это название не диска культовой группы, а кинокартины итальянского режиссера 1970–1980-х годов Микеланджело Антониони, в котором звучит всего три композиции «Пинк Флойд», написанные для фильма, хотя их было гораздо больше. Те музыкальные произведения, которые не были использованы в процессе создания киноленты, были разбросаны по другим альбомам «Пинк Флойд», в единый альбом они собраны так и не были. Омон Кривомазов, понимая, как мучается Дима из-за того, что так и не услышал последние произведения его любимой группы, успокаивает его, хотя сам даже не слышал об этой пластинке: «*Да она была у меня. Не пластинка только, а запись на катушке. Ничего особенного <...> Вот ты «Морэ» слышал? <...> Ну примерно такая же. Только там не поют. Обычный саундтрек. Можешь считать, если «Морэ» слышал, то ее тоже слышал. Типичные Пинки – саксофон, синтезатор*» [4, с. 85]. Понял ли Дима эту ложь, которую Омон выдает за истину? Скорее всего, понял, потому что «*ушел в бессмертие, не попрощавшись*» [4, с. 85]. Однако, Омон, затеяв «ложь во спасение» не винит себя. И даже по-

том, оказавшись на «Луне» герой, вспоминая этого разговор, считает, что правильно поступил, сказав Диме неправду, ибо «горько уходит из мира, в котором оставляешь какую-то тайну» [4, с. 99].

Итак, интертекстуальные элементы – очень сильный аргумент авторской позиции в романах «Чапаев и Пустота» и «Омон Ра». Данные произведения фактически построены на заимствованиях других текстов, апелляции к художественным и музыкальным произведениям. Применение различных форм интертекстуальности мастерски используется автором не только для характеристики персонажей, но и для раскрытия исторического и идеологического фона произведений. Интертекстуальные элементы помогают Пелевину сконструировать художественную реальность, построенную на стыке реального и ирреального, действительного и иллюзорного миров.

Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
4. Пелевин В. О. Сочинения: в 2 т. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 1: Омон Ра: Роман; Бубен Нижнего Мира: Рассказы. 368 с.
5. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М.: ФТМ, 1996. 192 с.

References

1. Bart R. *Smert' avtora* [Death of the author] *Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Bart R. Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ., 1994. Pp. 384–391 (In Russian).
2. Bahtin M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p. (In Russian).
3. Kristeva YU. *Bahtin, slovo, dialog, roman. Francuzskaya semiotika. Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [Bakhtin, word, dialogue, novel. French semiotics. From structuralism to post-structuralism]. Moscow: Progress Publ., 2000. Pp. 427–457 (In Russian).
4. Pelevin V. O. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 volumes]. Moscow: TERRA Publ., 1996. T. 1: *Omon Ra: Roman; Buben Nizhnego Mira: Rasskazy*. 368 p. (In Russian).
5. Pelevin V.O. *CHapaev i Pustota* [Chapaev and Void]. Moscow: FTM Publ., 1996. 192 p. (In Russian).

**Жанровое своеобразие романа Е. С. Чижовой
«Город, написанный по памяти»**

Статья посвящена анализу жанровой характеристики автобиографического романа современной русской писательницы Елены Семёновны Чижовой, а также описанию художественного своеобразия произведения.

Ключевые слова: современная литература, автобиография, литературный жанр, Елена Чижова, ленинградская проза.

Natalia Kolondaeva

**Genre Originality of the Novel by E. S. Chizhova
"City Written from Memory"**

The article is devoted to the analysis of the genre characteristics of the autobiographical novel of the modern Russian writer Elena Chizhova, as well as to the description of the artistic originality of the work.

Key words: modern literature, autobiography, literary genre, Elena Chizhova, Leningrad prose.

«Документальная литература» отличается наличием ретроспективных элементов, уравнением автора и рассказчика/повествователя, наличием одного сознания, рассказывающего и анализирующего себя и свою жизнь [4, с. 54]. Соблюдая негласную договорённость с читателем о том, что всё излагаемое – правда, автор, однако, оставляет за собой право умолчать о некоторых подробностях и деталях, которые либо незначительны для общего нарратива, либо должны оставаться интимными и неразглашенными [2, с. 24–29].

На обороте издания сказано: «Город, написанный по памяти» – роман-расследование, где Петербург становится городом памяти – личной, семейной исторической...». Это, безусловно, не противоречит содержанию книги. Но, по моему предположению, эта книга, скорее, является попыткой осознания семейной истории в контексте событий советского времени. Рассказ о себе вы-

растает в определённую модель мира. И для того, чтобы собрать цельное полотно, нужно разобраться в «лоскутках», собрать их на бумаге, восстановить, обдумать и выстроить в правильном порядке, чтобы открылась истина. Думаю, что этот роман написан в первую очередь не для читателя: это роман писателя для самого себя, для того чтобы изложить на письме то, что долго копилось в глубинах семейной памяти.

Для автобиографического жанра доминантным художественным методом является рефлексия. Вот и роман начинается с эпиграфа: «Я начинаю задолго до себя, поскольку никто не смеет описывать свою жизнь, если он не обладает достаточным терпением, чтобы перед тем, как наметить вехи собственного бытия, не упомянуть, на худой конец, хоть половину своих дедов и бабок». Цитата из «Жестяного барабана» Гюнтера Грасса задаёт общий тон нарратива; становятся понятны истоки создания произведения Чижовой: чтобы осмыслить себя и своё место в мире, необходимо осознать прошлое своей семьи.

Лейтмотивом произведения становится тема памяти: личной, семейной, исторической. Для жанра автобиографии это вполне логично и объяснимо: автор не отступает от общепринятого канона. В самом начале романа Чижова отмечает причины, побудившие на создание рукописи: «С этих пор – со страстью, с какой средневековые скупцы копили свои динарии, гроши и талеры, – я собирала слитки памяти, стараясь запомнить всё, что видела и слышала. То, что в отличие от звонких монет, они не имеют свободного хождения, меня несколько не смущало. Я и не собиралась пускать их в оборот. Мне хватало и моих сундуков, чтобы, время от времени запуская в них пальцы, убеждаться: они, мои слитки, здесь» [8, с. 8]. Метафорическое сравнение «память – слитки» объясняет ценность этой самой памяти, если не сказать метафизическую драгоценность, не сравнимую ни с какими материальными богатствами.

По сути своей, любая автобиография – это воспоминания, так или иначе приукрашенные или изуродованные временем. Чтобы добиться объективности, автор предпринимает попытки сухого изложения фактов: родился, переехал, работал, женился, умер: «До болезни мама работала кассиршей в угловой булочной на Театральной площади... мама поступила в вечернюю школу... в семье было шестеро детей...» [8, с. 39]. Но каждый раз (что понятно и объяснимо человеческой натурой, а тем более натурой писателя) такая фактология перебивается аналитическими размышлениями, воспоминаниями, сравнениями: «В тот день мы шли к Никольскому собору. Помню, бабушка остановилась. “Пожить бы ещё лет двадцать...” На что я – нет бы за умную сойти – ляпнула: “Зачем? Ты и так старенькая”. Теперь-то я уверена: бабушка разгова-

ривала не со мной, но поняла меня правильно: “Поглядеть, чем дело закончится. У большевиков”. И, не дожидаясь встречного вопроса (который вертелся у меня на языке – в то время я и понятия не имела, кто такие эти большевики), ответила: “Разворуют и сгинут”» [8, с. 66].

Композиция романа-автобиографии не линейна, что объясняется его содержанием: в нарративе перманентно «всплывают» воспоминания и уточнения, которые автор заботливо оформляет в сносках, чтобы любой читатель мог понять, о чем идёт речь. Такая форма изложения подчёркивает, что далеко не все события семейной истории вошли в основной текст рукописи.

Интересно то, что жанр автобиографии предполагает анализ собственных поступков, мыслей и чувств, изложение их в определённом порядке, когда второе вытекает из первого, третье из второго и так далее. Но в случае с романом «Город, написанный по памяти» дела обстоят иначе: здесь автор не пытается воссоздать хронологический порядок произошедшего. Чижова недвусмысленно показывает своё отношение к истории, политике, религии, искусству через события, происходившие в семье и её ближайшем окружении: «...здесь, в этих комнатах, страдали, угодив в советские жернова. Волны их незаслуженных, ни на чем кроме властного безумия не основанных страданий накрывают меня с головой. Всякий раз, выбираясь на берег, с которого советская власть видится болотом, исходящим гнилыми пузырями, я чувствую глухой стыд: за то, что родилась в другое время. За то, что ничем не могу им помочь» [8, с. 241]. Явно чувствующаяся в полотне текста озлобленность – это публицистическая писательская позиция, которую автор не маскирует, говорит напрямую.

Ещё одной важной особенностью исследуемого романа является то, что в основе сюжетной канвы лежат не только воспоминания автора, но и воспоминания другого человека – матери, рассказ которой записывается на диктофон. Этот поток сознания, прыгающий во времени и пространстве, нужно было зафиксировать, чтобы затем, переслушивая его, можно было по крупицам собрать семейный альбом памяти, в котором многие подробности утрачены: «Прошёл год. Мы снова на даче. Мама ведёт рассказ, я записываю на диктофон: кто-кем-кому приходится – слушаю, не запоминая подробностей. Потом, если понадобится, можно включить и послушать» [8, с. 305].

Одной из отличительных черт современной (постмодернистской) автобиографии, безусловно, можно назвать интермедальность. В романе Елены Чижовой повествование о том или ином событии или родственнике часто подкрепляется фотографией из личного семейного архива: «Сохранились две фотокарточки, предвоенные, 1941 года. На первой – мама с подружками: Ата, Вера (моя мама), Ева, Зоя, Ляля – все девочки кроме мамы умерли в блокаду»

[8, с. 89]. Многослойность структуре анализируемого текста придают не только объёмные сноски, о которых говорилось выше, но и фотографии документа – «похоронки» бабушки, которая вносит публицистическую струю в художественную ткань романа.

С первых страниц романа можно понять, что рассказываемая личная история всегда переплетена в повествовании с историей города, страны. Практически все воспоминания связаны с тем или иным топом: «На вопрос, где я родилась, я отвечаю: на Театральной площади. Что, строго говоря, не так. На самом деле – на улице Маяковского в знаменитой Снегиревке...» [8, с. 13]. «Они (окна) выходят на Английский проспект. В здешней местности у меня свои ориентиры: слева – на углу Офицерской набережной и набережной Пряжки – дом, где в квартире на четвёртом этаже все последние годы жил Александр Блок...» [8, с. 55]. «9 мая мама запомнила хорошо. “Накануне, за день – два, по городу пошли разговоры: подписали, подписали, конец войне”. Победный салют они смотрели с Международного проспекта. “Все плакали, обнимались”» [8, с. 151].

Отсюда вытекает следующее: «Город, написанный по памяти» – уникальная художественная автобиография, в центре повествования которой находится именно город – Ленинград, он же – главный герой (с его упоминания начинается роман), и только канву повествования создают жившие в этом городе люди и их истории. Д. М. Соболев называет это явление «романом места», уточняя, что подобный тип нарратива характерен в большей степени для литературы постмодернизма [5, с. 136].

Еще одна примечательная особенность рассматриваемого текста состоит в отсутствии концентрации внимания исключительно на своей истории жизни и жизни предков. Частная жизнь у Чижовой показана через историю. Автор часто прибегает к упоминанию реальных общественно значимых событий, законов советского времени: многие из них оказали большое влияние на личную и семейную судьбу: «Кстати, основным мотивом поставленного ребром вопроса ... были 50 (пятьдесят) рублей. Именно эту сумму по тогдашнему закону вносила в государственный бюджет сторона, виновная в разводе» [8, с. 17]. «Но вернёмся к “большой истории”. К концу 19 века система российского капитализма в общих чертах уже сформировалась. Ключевые отрасли хозяйства (как то: тяжёлая промышленность, банковское дело, строительство и развитие железнодорожного транспорта) государство держало в своих руках – то погоня, то натягивая вожжи. Однако в мелкопроизводственную сферу не вмешивалось. Кустари-ремесленники, имевшие амбиции, могли воспользоваться дарованной свободой. Что, собственно, и сделал Сергей Тимофеевич, бабушкин старший брат» [8, с. 45].

Очевидно, что такой подход – анализ личной истории через историю страны, её нормы и уставы – даёт больше возможностей для глубокого раскрытия замысла, равно как и для большего понимания произошедшего самим автором и читателем. Большое внимание в этом смысле уделено, пожалуй, самому страшному периоду советской истории – блокаде Ленинграда, которая, конечно, не обошла ни одну семью, жившую в этом городе. «Война – рубеж. В маминых рассказах все строится на этом разделении: “перед войной” и после» [8, с. 70]. «Из девяти детей умерло шестеро. Пропорция до ужаса точна: в 1941-м население Ленинграда 3 миллиона. В 1945-м – 1 миллион» [8, с. 89]. «И потом... Это ты сейчас знаешь, что будет дальше. А для нас, для меня почти ничего не изменилось. И вообще было очень интересно. Все говорят: война, война, а ничего не происходит» [8, с. 109]. Так мама рассказывает о первых днях войны, когда люди еще не могли осмыслить происходящее. Понимание придёт позже: «Мой дед, Василий Семёнович Рябинин, погиб в бою под Ленинградом 27 января 1944 года. В самый день снятия блокады. На эту дату, которая значится в его похоронке, приходится и первый за всю военную историю ленинградский салют» [8, с. 115]. К слову, как было сказано раньше, в книге есть фотография той самой похоронки – «живое» свидетельство страшных событий с текстом, который трудно осмыслить нам, людям 21 века: «...был убит в бою за Социалистическую родину...».

Таким образом, читая и изучая роман «Город, написанный по памяти», мы имеем дело с особой формой жанра автобиографии – автобиографией «городской» и «семейной», где все мысли, воспоминания и события прошлого неразрывно связаны с родным городом Елены Чижовой – с Ленинградом, который в глубокой исторической памяти никогда не будет переименован обратно в Санкт-Петербург. В центре внимания рассмотренного текста лежат воспоминания о личных переживаниях, не оторванных от семьи, быта, времени. Здесь каждая деталь, каждый поход в школу, церковь или на прогулку связаны с городом и временем – непростым двадцатым веком, который наложил свой отпечаток на всех живших тогда людей, а особенно – на ленинградцев, сумевших пережить блокаду и выжить в послевоенное время.

Список литературы

1. Гастон Б. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. 373 с.
2. Волошина С. В. Коммуникативная стратегия умолчания в автобиографическом дискурсе // Текст. Книга. Книгоиздание. 2019. № 19. С. 23–36.
3. Караева Л. Б. Автобиография как автоанализ // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 37. С. 72–77.
4. Сапожникова Ю. Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки ЗабГГПУ. 2012. № 43. С. 54–56.

5. Соболев Д. М. Топофилия: культурная география как жанр современной художественной прозы // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 4. С. 136–155.
6. Сухих И. Н. Русский канон: книги XX века. М., 2019. 389 с.
7. Хализев В. Е. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 1999. 684 с.
8. Чижова Е. С. Город, написанный по памяти. М.: АСТ, 2019. 315 с.
9. Шмидт В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 632 с.
10. Штанцель Ф. К. Теория повествования. М.: Петерсен, 1981. 432 с.

References

1. Gaston B. *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Favorites: Poetics of Space]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2004. 373 p. (In Russian).
2. Voloshina S. V. *Kommunikativnaya strategiya umolchaniya v avtobiograficheskom diskurse* [Communication strategy of silence in autobiographical discourse] *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Book publishing] 2019. № 19. Pp. 23–36 (In Russian).
3. Karaeva L. B. *Avtobiografiya kak avtoanaliz* [Autobiography as an autoanalysis] *Vestnik CHelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University] 2008. № 37. Pp. 72–77 (In Russian).
4. Sapozhnikova YU. L. *Zhanr avtobiografii: ponyatie i osobennosti* [Autobiography genre: concept and features] *Uchenye zapiski ZabGGPU* [Scientific notes of ZabGSPU]. 2012. № 43. Pp. 54–56 (In Russian).
5. Sobolev D. M. *Topofiliya: kul'turnaya geografiya kak zhanr sovremennoj hudozhestvennoj prozy* [Topophilia: Cultural Geography as a Genre of Contemporary Fiction] *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research] 2011. № 4. Pp. 136–155 (In Russian).
6. Suhih I. N. *Russkij kanon: knigi XX veka* [Russian Canon: Books of the XX century]. Moscow, 2019. 389 p. (In Russian).
7. Halizev V. E. *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy / pod red. L. V. Chernets* [Introduction to Literary Studies. Literary work: basic concepts and terms / ed. L. V. Chernetz]. Moscow, 1999. 684 p. (In Russian).
8. Chizhova E. S. *Gorod, napisannyj po pamyati* [City written from memory]. Moscow: AST, 2019. 315 p. (In Russian).
9. Shmidt V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: YAzyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2003. 632 p. (In Russian).
10. Shancel' F. K. *Teoriya povestvovaniya* [Narrative theory]. Moscow: Petersen Publ., 1981. 432 p. (In Russian).

Жанровая специфика травелога

В статье раскрывается сущность травелога как жанра, еще мало изученного в российском литературоведении. По мнению автора, данный жанр литературы можно определить как отчет о путешествии, подчиненный функции увлекательности текста и иногда содержащий специфические маркетинговые коммуникации, призывающие читателя к аналогичному путешествию. Травелог – сложный жанр, находящийся на перекрестке нескольких жанров литературы, характеризующийся также множественными интертекстуальными связями и частыми отступлениями. Основным содержанием травелога, формирующим его характерную особенность, является стремление к правдивому отражению другого мира или места через восприятие путешественника. Поэтому одной из важных особенностей травелога является сочетание различных жанров, с помощью которых становится возможным более полный набор впечатлений, получаемых читателем от книги.

Ключевые слова: жанровая дифференциация, литература путешествий, травелог, документальная литература, роль вымысла, жанровый синтез, интертекстуальность.

Eugeniusz Jefimowski

Genre Specifics of Travelogue

The article reveals the essence of travelogue as a genre that is still poorly investigated in Russian literary studies. According to the author, this genre of literature can be defined as a travel report, subordinate to the function of the text's fascination and sometimes containing specific marketing communications that encourage the reader to a similar journey. Travelogue is a complex genre, located at the crossroads of several genres of literature, characterized also by multiple intertextual connections and frequent digressions. The main content of the travelogue, which forms its characteristic feature, is the desire for a true reflection of another world or place through the perception of the traveler. Therefore, one of the important features of the travelogue is the combination of different genres which helps the reader to obtain more complete set of impressions from the book.

Key words: genre differentiation, travel literature, travelogue, nonfiction, the role of fiction, genre synthesis, intertextuality.

Жанр травелога активно развивается в современной литературе и продолжает завоевывать популярность. Этот факт требует обоснования и анализа

форм и типов травелога. Огромна популярность книг о путешествиях, и в прошлом, и в наши дни, издаваемых в самых разных формах: путевых заметок, дорожного отчета о путешествиях, путеводителя и т.п. [20].

Важно отметить, что путешествия всегда были и будут важнейшим желанием человека. Во все времена люди путешествовали с различными целями: из любопытства, с личными и политическими поручениями, дипломатическими миссиями, для паломничества и духовного развития, для бизнеса и торговли, а теперь – в рамках поликультурного просвещения и для поиска рабочих мест. Некоторые путешественники имели литературные навыки, позволяющие им записывать свои наблюдения и переживания, являя калейдоскопической взгляд на мир читателю в виде путевых заметок. Цель этого жанра – историческая фиксация обычаев, обрядов отдельных народов, описание мест и т.д. Травелоги дают отчет о преобладающей социальной среде и глубоком понимании культуры и жизни народов.

Для большинства читателей травелоги – возможность побывать в воображаемых землях, которые находятся далеко от реальности этого материального мира. Это способ удобен для того, чтобы вырваться за пределы обыденности, унести к далекой и загадочной земле со всей безопасностью, присущей родному дому. Для самих писателей травелог – способ увековечения своих впечатлений, способ поделиться ими с широким кругом читателей. В эпоху быстрой модернизации травелог помогает сохранить природный ландшафт (виртуальное «путешествие»), а также почувствовать его атмосферу. Это измерение географии, культуры и истории, которое не существует в учебниках.

Травелог как жанр родился в глубокой древности, однако самостоятельным жанром литературы его признали сравнительно поздно, только в XX веке. Но выделение травелога как жанра до сих пор представляется многим литературоведам спорным, хотя он имеет длительную традицию. Одними из первых путешествующих литераторов стали греческие географы. Так, например, Павсаний, живший во II веке нашей эры, оставил очень интересную книгу «Описание Греции». Жанр травелога был довольно распространенным в средневековой арабской литературе. В средневековом Китае литература о путешествиях существовала в виде эссе и дневников, включала богатую географическую и топографическую информацию, а также содержала размышления на философский и моральный аспекты [7, с. 52].

Одним из самых известных художественных произведений, посвященных путешествию, которое само было предпринято ради упражнения в его описании, является восхождение Петрарки на гору Венту в 1336 году. Он утверждал,

что отправился на вершину горы ради удовольствия видеть вершину. Он описал свой подъем, делая аллегорические сравнения между восхождением на гору и своим собственным моральным прогрессом в жизни [18].

В XVIII веке отмечается всплеск внимания к травелогам из-за распространения морских путешествий. В основном травелоги и являлись дневниками морских путешествий. В Великобритании XVIII века почти каждый известный писатель поработал в литературной форме травелога. Дневники капитана Джеймса Кука (1784) были эквивалентом сегодняшних бестселлеров. Рассказ Александра фон Гумбольдта о путешествиях в разные регионы Америки в 1799–1804 годах, первоначально опубликованный на французском языке, был переведен на несколько языков и повлиял на более поздних натуралистов, включая Чарльза Дарвина [9].

Аристократы, духовенство и другие состоятельные люди с деньгами и досугом путешествовали по миру, чтобы узнать об искусстве и архитектуре разных стран. Появилась туристическая литература, пионером которой был Роберт Луис Стивенсон (1850–1894), книги которого о его путешествиях – одни из первых популярных книг для представления туристических походов и в качестве развлекательных мероприятий. Очень популярный поджанр литературы о путешествиях начал появляться в форме рассказов об исследованиях новых уголков земного шара.

Травелоги используют как документальный стиль, так и разные литературные формы, а также варьируются от юмористического до серьезного содержания. Они часто связаны с туризмом и включают путеводители, дневники путешествий, их можно найти на веб-сайтах, в периодических изданиях и в книгах. Травелоги принадлежат различным авторам, включая путешественников, военных, миссионеров, исследователей, ученых, паломников, ученых, педагогов и мигрантов.

Иногда писатель на долгое время поселяется в местности, теряя тягу к перемене мест, свойственную путешественникам, но продолжая наблюдать жизнь с позиции путешествующего писателя. Примерами таких работ являются труды Лоуренса Даррелла и Питера Мейла. Натуралист Чарльз Дарвин написал свою знаменитую книгу «Происхождение видов» отчасти как травелог на пересечении науки, естественной истории и путешествий.

Развитие туризма привело к распространению путеводителей, которыми стали называть книги, содержащие информацию о месте, предназначенном для посещения преимущественно туристами. Путеводитель включает в себя, как правило, полную информацию о возможностях размещения, ресторанах, транспорте и мероприятиях. В путеводитель включаются карты, историческая

и культурная информация. Существуют различные виды путеводителей, которые фокусируются на различных аспектах путешествий, от приключений до отдыха, направлены на путешественников с разными доходами или сосредотачиваются на интересах путешественников.

Одна из самых старых форм травелога – это записи, сделанные путешественником, иногда в дневниковой форме, рассказывающие об опыте странствий, записанном в ходе поездки и позднее отредактированном для публикации. Некоторые вымышленные истории о путешествиях также связаны с травелогами. Хотя в некоторых контекстах желательно отличать вымысел и исторические факты, такие различия, как правило, трудно сделать на практике, как в знаменитом примере путешествий Марко Поло или Джона Мандевиля.

Примерами вымышленных произведений в литературе о путешествиях, но основанных на реальных поездках, являются, например, приключенческая повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1899), которая берет свое начало в реальном путешествии Конрада по реке Конго; романы Джека Керуака «В дороге» (1957) и «Бродяги Дхармы» (1958), которые являются придуманным отчетом о его путешествиях по всей территории Соединенных Штатов в конце 1940-х и начале 1950-х годов; роман писателя Киры Салак «Белая Мария» (2008) – современный пример реального путешествия в Папуа-Новую Гвинею и Конго, превращенного в травелог с элементами фантастики.

В XXI веке литература о путешествиях стала жанром социальных сетей и функционирует в виде путевых блогов, в которых путешественники-блогеры используют такие площадки, как Facebook, Pinterest, Twitter и Instagram, чтобы передавать информацию о своих путешествиях и приключениях, а также предоставлять рекомендации для навигации по конкретным странам или для путешествий вообще.

Систематическое изучение литературы о путешествиях появилось как область научных исследований в середине XX века. Травелог – это отчет о путешествии, в который включается как хронология поездки, так и рефлексия автора и его переживания увиденного [10; 11]. Травелог – сложный жанр, находящийся на перекрестке нескольких жанров литературы, характеризующийся также множественными интертекстуальными связями и частыми отступлениями. Основным содержанием травелога, формирующим его характерную особенность, является стремление к правдивому отражению другого мира или места через восприятие путешественника. Поэтому одной из важных особенностей травелога является сочетание различных жанров, с помощью которых становится возможным более полный набор впечатлений, получаемых читате-

лем от книги. В травелоге автор (как и в случае травелогов князя И. М. Долго-рукова [15]) часто ведет монологи перед аудиторией, оживляя повествование с помощью иллюстраций, к примеру, авторских рисунков в «Путешествии в Персию» А. Д. Салтыкова [12].

Внимательно рассматривая многообразие форм литературы о путешествиях, на самом деле мы сталкиваемся с первыми трудностями классификации, потому что нет консенсуса по поводу того, как определить место травелога среди других жанров или структурные элементы травелога. Письменная форма отражения путешествий борется за свое место в качестве отдельного (и уважаемого) жанра. Это противоречие заложено, как уже было отмечено, в результате переплетения в этой форме факта и вымысла и элементов других жанров (фантастики, автобиографии, мемуаров и истории). Однако, травелоги заслуживают того, чтобы развиваться как жанр. В конце концов, это значительное, и, в лучшем смысле этого слова, эффективное средство для глобальной циркуляции транскультурной информации [1].

В рамках дискуссии о классификации травелога, по крайней мере, некоторый консенсус может быть достигнут в том, что травелог из самых разных жанров наследует их стилистические особенности и может быть помещен в любом месте между самой высшей точкой художественной прозы – романом и документальной – путеводителем [19].

Традиционно роман считается более престижным жанром, чем травелог, в то время как путеводитель уступает всем жанрам, например, путевым заметкам и роману. Для русской литературы XIX века художественный травелог еще не был актуален, так как большинство произведений было сковано рамками мемуаров или путевых заметок. Очерк о путешествиях в XIX веке был ближе к путеводителю, но постепенно все более тяготел исключительно к художественным формам [11; 15]. Несмотря на этот сдвиг даже в наше время остается проблематичным найти жесткое, фиксированное место травелогу в иерархии жанров, так как выбор формы отчета о путешествии также зависит от намерения автора и его склонности к тому или иному полюсу художественности текста. В то время как некоторые авторы хотят дать подробный отчет о своих приключениях, лишениях и исследованиях, другие более заинтересованы в развлекательности, читательском интересе, фокусируясь меньше на дорожных условиях и опасностях, больше акцентируя внимание на описаниях встреч и культурных различий. Тем не менее, нахождение баланса между разными стилями описания путешествий не является легкой задачей для писателей, так как травелоги, которые опираются только на факты, превращаются в путеводитель, который, как правило, становится скучным набором фактов, в

то время как склоняющиеся к роману травелоги теряют связь с фактами, превращаясь в вымысел, которому не доверяют. Многие читатели все еще надеются на буквальную правдивость записей, сделанных во время путешествия и использованных в отчете о нем, чего они не ожидали бы найти в романе [14].

Кажется, трудно точно определить, что путевые заметки и другая литература о путешествиях имеют точно определенное, и, главное, жестко фиксированное и бесспорное место среди многих жанров литературы. Тем не менее, представляется возможным выделение конкретных функций, которые не могут быть уникальными для травелога, но имеют сильную тенденцию появляться в нем. Широкий выбор общих критериев может включать в себя тягу автора к тому, чтобы покинуть родной дом, найти себя в путешествиях, получив уникальные впечатления, стараться пережить или избежать опасное приключение. А завершает это интересное изложение всего пережитого в травелоге, который получает доступ к широкой публике.

Следуя этим критериям, можно выделить следующие функции травелога.

1. Путешественники находятся в реальном и метафорическом путешествии, которое реализует страсть к путешествиям как потребность в перемене мест.

2. Травелог имеет рамки повествования, которые часто следуют за линейным прохождением начала, середины и конца путешествия. Создание травелога тесно связано с самой поездкой, выходом из дома, нахождением вдали и возвращением домой.

3. Травелог – не путеводитель, но он часто предлагает различные факты о далеких территориях и людях, включает в себя статистические данные и историческую и справочную информацию. Эта информация часто сопровождается комментарием автора.

4. Травелог склонен использовать вымышленные средства для интерпретации фактов. Использование метафор, символичность и персонификация отделяет травелог от путеводителя и делает факты и цифры легче воспринимаемыми читателями.

Вообще говоря, очерки о путешествиях могут быть просто случайными текстами сравнительно временного или эфемерного характера, не претендующими на литературную ценность. Например, путеводитель, который необходим для туриста, не имеет литературной ценности как таковой.

Путевые заметки или другую литературу о путешествиях необходимо рассматривать с точки зрения намерений ее автора, способствующих тому, чтобы получить статус литературного факта. Литературоведы часто не

склонны рассматривать записи о путешествиях как жанр или форму литературы. Тем не менее, не очень легко определить четкие границы литературного творчества и отделить долго живущие и вѐменные, сиюминутные литературные формы. В истории литературы есть примеры высокохудожественных травелогов [13].

В целом можно согласиться с тем, что у травелогов есть высокий художественный потенциал, так как этот жанр способен неформально передавать читателю информацию о путешествии, связанном с физическим перемещением в пространстве, посредством которого читатель совершает ментальное путешествие, получает впечатления от него, и в будущем, возможно, совершит и физическое путешествие, соблазненный яркими описаниями увиденного путешественником.

Очерки о путешествиях, в основном, написаны в прозе. Следует согласиться с тем, что для целей травелога проза подходит больше всего, так как способна воссоздать в тексте путеводный процесс, выходящий за рамки тривиальных наблюдений, сопровождая сюжет описаниями чувств путешественника или его личными наблюдениями. Травелог имеет специфику написания, тесно связанную со многими жанрами литературы. Путевые очерки могут быть в основном информативными, предлагая полезную информацию читателям, которые хотят быть путешественниками или туристами, так как путешествие сегодня – это одно из самых массовых хобби [3].

На протяжении десятилетий ученые и практики туризма изучали, как туристы ищут и используют информацию. Поиск информации является важной частью выбора туристов. Известно, что существуют различные типы моделей принятия решений о туристическом маршруте. Информационная оценка стала ключевым элементом в любом решении о пункте назначения [3, с. 15]. Туристические направления и предприятия пытаются влиять на процесс принятия решений туристами, чтобы туристы выбирали место назначения, но ученым по-прежнему не хватает информации о том, как это сделать.

Сейчас мы живем в эпоху социальных сетей, которые значительно изменили способ поиска и использования информации. Стали весьма актуальными так называемые блоги, записи на ютубе, повествующие о разных уголках Земли или отдельно взятых стран. Социальные медиа аккумулировали в себе жанр травелога, став также важной частью результатов поисковой системы в сфере туризма, поскольку современные туристы лидируют в использовании Интернета среди прочих групп пользователей. Это также привело к все большему использованию социальных сетей онлайн-маркетологами в сфере туризма, поскольку они пытаются воздействовать на потенциальных клиентов.

Тем не менее, это не отменило важность травелога для читателей, которые научились прекрасно дополнять прочитанное в очерке о путешествии ссылками очевидцев в социальных медиа, формируя свою туристическую повестку дня [17].

Следует отметить рекламную сущность простейшего травелога. В качестве путеводителей они предназначены исключительно для предоставления информации о наличии возможностей для размещения, питания и т. д., указывают расстояния от различных пунктов до мест назначения, доступных для поездки режимов, приводят списки достопримечательностей и другую базовую информацию. Даже если современные путевые очерки (например, путевые заметки Дмитрия Крылова [8]) маскируются под литературные произведения, у многих из них проступают рекламные краски, так как видно, что цель издания – привлечь читателя к поездке в страну. Хотя художественными достоинствами некоторые книги все же обладают [5].

Следует отметить, что путешествие – это метафора, широко используемая во всех литературных произведениях. Она используется как литературный прием в различных литературных жанрах и широко читаемых литературных артефактах. Путешествие используется в сатире, как, например, в путешествиях Гулливера Джонатана Свифта или в средствах массовой информации, представляющих интересные места планеты.

Авторы, которые составляли отчеты о собственных путешествиях, были в истории представителями разных темпераментов, возрастов и профессий (Марко Поло и Афанасий Никитин были купцами, а игумен Даниил – священником, Тур Хейердал – ученым, Н. М. Карамзин – поэтом, а А. Норов – чиновником). Они были авантюристами, исследователями, дипломатами, учеными, миссионерами, профессионалами или просто путешествующими энтузиастами.

Путевые очерки имеют связь с историей, исследованиями и приключениями в их нелитературном и литературном измерении. Травелог связан также с жанром автобиографии и может включать откровенный взгляд автора на исторические события, происходящие во время его путешествия, поэтому травелог очень тесно связан с опытом автора, в том числе и литературным. Во всех ипостасях (литературном и нелитературном измерении) путешествия пересечения жанров в конкретном травелоге просматриваются в разной степени [6].

Путевая литература, означающая описание путешествия или литературное изложение опыта путешественника, может быть классифицирована несколькими способами в соответствии с ее связью различными жанрами:

- описание фактического путешествия, представленного в виде путевых заметок в периодическом издании (многие журналисты и литераторы стре-

мятся представить свои впечатления о путешествиях в форме путевых заметок, например, А. Чехов путешествовал вокруг Азии на Сахалин за счет кредита, погашал который он публикацией путевых очерков в журнал «Новое время» Суворина);

- фантазия (fantasy), описанная или приведенная автором как изложение действительного фактического путешествия («Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона); однако в большинстве литературных произведений о путешествиях бывает лишь доля фантазии автора;

- литература художественного представления записанных впечатлений и ощущений во время путешествия.

Журналистика, объединенная с путешествиями, вместе дали туристическую журналистику, примером которой является «Путешествие без карты» Грэма Грина, имеющее высокую литературную ценность.

Приключения и элементы ожидания оживляют травелог, делают текст произведения более привлекательным для читателя, а также делают завязку новых сюжетов, заставляя дочитать книгу до конца, в надежде узнать, что произойдет дальше. Места путешествия реальны, но отдельные описанные в травелоге приключения, фантастичны. Введение новых персонажей, конфликт и развязка драматизируются перед читателем с помощью различных литературных приемов. Эти травелоги, как правило, имеют высокое литературное качество.

Цель написания травелога – это обобщение и изложение всех собранных путешественником фактов и деталей с использованием литературного языка, стиля и тона повествования. Все упомянутое выше позволяет рассматривать травелог как литературное произведение не только одноименного специфического литературного жанра, но и одним из самых интересных жанров туристической журналистики. Между этими видами идет взаимная конверсия, когда опубликованные в периодическом издании путевые очерки перерабатываются и издаются отдельной книгой. Но важно отметить, что именно путешествия являются, в основном, источниками для многих литературных произведений. Как правило, путешествие дает исключительные впечатления, отличные от тех, которые писатель получает в своей стране. Они будят его фантазию, позволяя делать новые повороты сюжета [16].

Очевидно, что автор травелога описывает путешествие на основе своего социального статуса, сообразно культурному и духовному уровню, жизненному опыту и собственному восприятию мира, принимая во внимание цели путешествия. Обычно цели путешественников в том, чтобы открыть двери в другие реалии, постараться перепрыгнуть через пропасть времени, попасть в неизвестное и получить новые впечатления. Соответственно, автор травелога,

помимо того, что он путешественник, также часто является исследователем, художником, литературным критиком, экспертом по кулинарии и т. п. Иногда изображение путешествия в травелоге расплывчато и имеет безличный характер, но автор остается объективным авторитетом, владеющим всей полнотой информации, просто недосказанностью он пытается разбудить воображение читателя. Таковы, например, зарисовки европейской жизни Э. Хемингуэя, данные в его рассказах, опубликованных в журнале «Toronto Star» [4].

Травелог – это книга, сформированная по личным впечатлениям, размышлениям, опыту путешественника, повествующая об увиденном и услышанном, и она объединяет элементы разных жанров, размышления о культуре, языке, территории и людях, живущих на ней, их вкусах, нравах, обычаях и традициях. Чтобы заинтересовать читателя и побудить его к живому восприятию текста, автор должен добавлять стимулирующие функции к повествованию, поднимая как серьезные проблемы, так и находя сатирические или смешные нотки. Повествование о путешествии часто имеет просветительский, поучительный, развлекательный характер, причем автор часто подчеркивает важность путешествия в жизни человека.

С другой стороны, источник сюжета травелога – личный опыт путешественника, его осведомленность, знания, с одной стороны, и факты, детали и понимание жизненной реальности страны или территории. Отношение автора к тому, что он видел, выражается в выборе деталей и событий, разворачивающихся во времени и пространстве, предназначенных для того, чтобы заинтересовать читателя и убедить его в необходимости путешествовать самому или, по крайней мере, живо проникнуться повествованием. На читателя нацелены собранные и оцененные автором факты и события путешествия, язык, стиль, сюжет, композиционная структура, архитектоника и повествовательный тон травелога. Часто история в травелоге может сопровождаться легендами, интересными сценами из жизни. В то же время нетребовательная, на первый взгляд, форма повествования характеризует путешественника как предприимчивого человека и интеллектуала.

Особенности авторского стиля травелога включают в себя метафоры, сравнения, использование мифов и легенд и т. д. Подробное описание, факты, рассказы, легенды способствуют возможности почувствовать «изюминку» другой страны или территории, почувствовать себя потенциальным путешественником.

Яркая аргументация путешествия в травелоге, таким образом, является продвижением активного образа жизни. В то же время читатель может видеть в авторе травелога не просто путешественника, но и советчика. Следует упомянуть, что травелоги часто пишутся с таким прицелом, что можно применять

советы автора по выбору маршрута путешествия. Прямо или косвенно, но травелог должен «заражать» читателя яркостью образов дальних стран, особенностью жизни, обычаев, поведения, культуры и т. п. Автор часто обращает внимание на имагологические («страноведческие») тонкости путешествия.

Таким образом, концепция травелога является основой структуры его повествования и данный жанр литературы можно определить как отчет о путешествии с использованием синтеза жанров и приемов, подчиненный функции увлекательности текста и иногда содержащий специфические маркетинговые коммуникации, призывающие читателя к аналогичному путешествию.

Список литературы

1. Баринаева Е. Е. Проблема классификации в теории литературных жанров // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2012. № 2. С. 20–27.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 120–290.
3. Внучкова Т. Н., Колупанова И. А. Коммуникативные технологии эффективных продаж в сервисе и туризме: учеб. пособие для студентов, магистрантов и слушателей курсов повышения квалификации по направлению «Туризм». Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2014. 165 с.
4. Д'Ардивилье А. Эрнест Хемингуэй: за фасадом великого мифа. М.: Эксмо, 2016. 224 с.
5. Дубровских Т. С. Прозиметрическая природа травелога Н. Асеева // Вестник Оренбургского государственного университета. № 5 (193). 2016. С. 20–26.
6. Зиятдинова Д. Д. Специфика функционирования жанровой модели травелога в современной русской литературе // Филология и культура. 2014. № 3(37) С. 238–243.
7. Кравцова М. Е. Поэзия вечного просветления. Китайская лирика второй половины V – начала VI века. СПб.: Наука, 2001. 407 с.
8. Крылов Дмитрий. Бумерангъ. М.: Эксмо, 2010. 216 с.
9. Кузина С. В. Озаряющий весь мир яркими лучами // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 1. С. 5–8.
10. Майга А. А. Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. №3 (37). 2014. С. 254–259.
11. Мальцева Т. В. Изображение природы в русской документальной прозе второй половины XVIII века // Природа в художественном слове. Идеи и стиль: сб. науч. статей / под ред. Т. Я. Гринфельд-Зингурс. СПб., 2008. С. 7–30.
12. Мальцева Т. В. Изображение Персии в русской документальной прозе XIX века («Путешествие в Персию» А. Д. Салтыкова) // Исследовательский журнал русского языка и литературы. Тегеран. 2019. Т. 7. С. 81–97. Электронный ресурс. URL: <https://doi.org/10.29252/iarll.13.2.81> (дата обращения: 01.02.2021).
13. Милогина Е. Г., Строганов М. В. Личность автора-путешественника в травелоге нового времени // Культура и текст. 2014. № 3. С. 6–18.

14. Набилкина Л. М. Европа в травелогах русских писателей // Теория и практика общественного развития. 2014. № 3. С. 323–331.
15. Никольский Е. В. «Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года» князя Ивана Михайловича Долгорукого как один из первых внутренних травелогов в русской классической литературе // Art Logos. 2019. № 2 (7). С. 8–18.
16. Путешествие как историко-культурный феномен / [гл. ред. А. О. Чубарьян; сост. С. И. Лучицкая]. М.: Наука, 2010. 444 с.
17. Русаков В. М. Homo viator – через призму его травелогов на рубеже XX–XXI вв. // Дискурс-ПИ. 2013. №3. С. 31–35.
18. Хофмайстер Х. Восхождение на гору: поиски себя или поиски бога // Studia culturae. 2016. № 28. С. 62–75.
19. Шпак Г. В. Травелог: поиск универсальной дефиниции. четыре стратегии репрезентации пространства // Преподаватель XXI век. 2016. № 3–2. С. 261–277.
20. Эткинд А. М. Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 438 с.

References

1. Barinova E. E. *Problema klassifikacii v teorii literaturnyh zhanrov* [The problem of classification in the theory of literary genres] *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Bulletin of the Voronezh State University. Series: Philology. Journalism] 2012. № 2. Pp. 20–27 (In Russian).
2. Bahtin M. M. *Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics] *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1975. Pp. 120–290 (In Russian).
3. Vnuchkova T. N., Kolupanova I. A. *Kommunikativnye tekhnologii effektivnyh prodazh v servise i turizme: Uchebnoe posobie dlya studentov, magistrantov i slushatelej kursov povysheniya kvalifikacii po napravleniyu «Turizm»* [Communication technologies for effective sales in service and tourism: A textbook for students, undergraduates and students of advanced training courses in the direction of "Tourism"]. Barnaul: Izd-vo AltGTU, 2014. 165 p. (In Russian).
4. D'Ardivil'e A. *Ernest Heminguej: za fasadom velikogo mifa* [Ernest Hemingway: behind the facade of a great myth] Moscow: Eksmo Publ., 2016. 224 p. (In Russian).
5. Dubrovskih T. S. *Prozimetricheskaya priroda traveloga N. Aseeva* [Prosimitric nature of N. Aseev's travelogue] *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Orenburg State University] № 5 (193). 2016. Pp. 20–26 (In Russian).
6. Ziyatdinova D. D. *Specifika funkcionirovaniya zhanrovoj modeli traveloga v sovremennoj russkoj literature* [The specifics of the functioning of the genre model of the travelogue in modern Russian literature] *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture] 2014. №3(37). Pp. 238–243 (In Russian).
7. Kravcova M. E. *Poeziya vechnogo prosvetleniya. Kitajskaya lirika vtoroj poloviny V – nachala VI veka* [The poetry of eternal enlightenment. Chinese lyrics of the second half of the 5th – early 6th centuries.] St. Petersburg: Nauka Publ., 2001. 407 p. (In Russian).
8. Krylov Dmitriy. *Bumerang* [The Boomerang]. Moscow: Eksmo Publ., 2010. 216 p. (In Russian).
9. Kuzina S. V. *Ozaryayushchij ves' mir yarkimi luchami* [Illuminating the whole world with bright rays] *Sovremennye problemy servisa i turizma* [Modern problems of service and tourism] 2012. № 1. Pp. 5–8 (In Russian).

10. Majga A. A. *Literaturnyj travelog: specifika zhanra* [Literary Travelogue: Specificity of the Genre] *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture] №3 (37). 2014. Pp. 254–259 (In Russian).
11. Mal'ceva T. V. *Izobrazhenie prirody v russkoj dokumental'noj proze vtoroj poloviny XVIII veka* [The image of nature in Russian documentary prose of the second half of the 18th century] *Priroda v hudozhestvennom slove. Idei i stil'. Sbornik nauchnyh statej / pod red. T. YA. Grinfel'd-Zingurs* [Nature in the literary word. Ideas and style. Collection of scientific articles / ed. T. Ya. Grinfeld-Zingurs]. St. Petersburg, 2008. Pp. 7–30 (In Russian).
12. Mal'ceva T. V. *Izobrazhenie Persii v russkoj dokumental'noj proze XIX veka («Puteshestvie v Persiyu» A. D. Saltykova)* [Image of Persia in Russian documentary prose of the 19th century ("Journey to Persia" by A.D. Saltykov)] *Issledovatel'skij zhurnal russkogo yazyka i literatury* [Research Journal of Russian Language and Literature] Tegeran. 2019. T. 7. Pp. 81–97. Elektronnyj resurs. URL: <https://doi.org/10.29252/iarll.13.2.81> (data obrashcheniya: 01.02.2021) (In Russian).
13. Milyugina E. G., Stroganov M. V. *Lichnost' avtora-puteshestvennika v traveloge novogo vremeni* [The personality of the author-traveler in the travelogue of the new time] *Kul'tura i tekst* [Culture and text] 2014. № 3. Pp. 6–18 (In Russian).
14. Nabilkina L. M. *Evropa v travelogah russkih pisatelej* [Europe in the Travelogues of Russian Writers] *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development] 2014. № 3. Pp. 323–331 (In Russian).
15. Nikol'skij E. V. *«ZHurnal puteshestiya iz Moskvy V Nizhnij 1813 goda» knyazya Ivana Mihajlovicha Dolgorukogo kak odin iz pervyh vnutrennih travelogov v russkoj klassicheskoj literature* ["Journal of a journey from Moscow to Nizhny 1813" by Prince Ivan Mikhailovich Dolgoruky as one of the first internal travellers in Russian classical literature] *Art Logos* [Art Logos] 2019. № 2 (7). Pp. 8–18 (In Russian).
16. *Puteshestvie kak istoriko-kul'turnyj fenomen* [Travel as a historical and cultural phenomenon] [gl. red. A. O. CHubar'yan; sost. S. I. Luchickaya]. Moscow: Nauka Publ., 2010. 444 p. (In Russian).
17. Rusakov V. M. *Homo viator – cherez prizmu ego travelogov na rubezhe XX–XXI vv.* [Homo viator – through the prism of his travellers at the turn of the XX-XXI centuries] *Diskurs-PI* [Discourse-PI] 2013. №3. Pp. 31–35 (In Russian).
18. Hofmajster H. *Voskhozhdenie na goru: poiski sebya ili poiski boga* [Climbing the mountain: search for yourself or search for god] *Studia culturae*. 2016. № 28. Pp. 62–75 (In Russian).
19. SHpak G. V. *Travelog: poisk universal'noj definicii. chetyre strategii reprezentacii prostranstva* [Travellog: the search for a universal definition. four strategies for representing space] *Prepodavatel' XXI vek* [Teacher XXI century] 2016. № 3–2. Pp. 261–277 (In Russian).
20. Etkind A. M. *Tolkovanie puteshestvij: Rossiya i Amerika v travelogah i intertekstah* [Interpretation of Travel: Russia and America in Travelogues and Intertexts]. Moscow: Novoe lit. obozrenie Publ., 2001. 438 p. (In Russian).

«Хатынская повесть» А. Адамовича: от идеи до киновоплощения

Статья посвящена повести А. Адамовича «Хатынская повесть» и авторскому преобразованию художественного текста в сценарий и кинофильм. В основу анализа положено сравнение текста повести и текста сценария. Киносценарий как промежуточный этап диалога между литературой и кинематографом за многие десятилетия себя оправдал.

В статье анализируется, каким образом «Хатынская повесть» получила новое воплощение в кинофильме и удалось ли постановщику передать масштаб и глубину человеческой трагедии, которую смог воплотить в своей повести А. Адамович. Актуальность статьи обусловлена необходимостью восполнить лакуны в исследовании феномена экранизации, поскольку алгоритмы сценарной интерпретации текста до сих пор не нашли всестороннего осмысления.

Ключевые слова: Алес Адамович, военная проза, сценарий, экранизация, холокост.

Konstantin Pessyanikov

"Khatyn Story" by A. Adamovich: from Idea to Film Incarnation

This paper discusses the story of A. Adamovich "Khatyn story". Specifically, it concerns the mechanisms of the author's transformation of this literary text into the script and the film. The analysis is based on a comparison of the text of the story and the text of the script. The screenplay as an intermediate stage in the dialogue between literature and cinema has justified itself for many decades.

The article analyzes how the "Khatyn Story" received a new embodiment in the film and whether the director managed to convey the scale and depth of human tragedy, which A. Adamovich was able to embody in his story. The algorithms of the script interpretation of the literary text have not been fully discussed yet. This paper provides an insight into the phenomenon of film adaptation and fills some gaps in the existing analytical approaches.

Key words: Ales Adamovich, military prose, script, adaptation, Holocaust.

Киносценарий как промежуточный этап диалога между литературой и кинематографом за многие десятилетия себя оправдал. Сейчас уже сложно представить создание кино без этого этапа. Произошло это главным образом по-

тому, что в самом начале своего пути кино обратилось к литературе за сюжетами, которых в кино тогда еще не существовало: «в течение двух десятилетий была «экранизирована» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища» [7]. Со временем кинематограф нашел собственный путь и ему предрекали полное освобождение от других искусств, в том числе от литературы. Однако «эти два вида искусства не смогли существовать независимо друг от друга, и до настоящего времени кино обращается не только к произведениям современным, но и классическим, особенно в последние годы» [10, с. 10].

Конечно, существует множество нюансов. Например, постановка литературного произведения в кино становится часто причиной конфликта между писателем и постановщиком. Если режиссер и актер создают *один* фильм, взаимодействуя друг с другом, как и писатели, которые вместе пишут *одну* книгу, то писатель и постановщик создают *разные* произведения, так как каждый из них – создатель нового художественного мира. Литературное произведение, перестав быть только собственностью писателя, оказывается для постановщика «своеобразной литературной моделью мира, таящей в себе множество смысловых уровней и обладающей значительным потенциалом для всевозможных, даже идеологических, интерпретаций» [9, с. 104].

Несмотря на такую отрицательную тенденцию, существуют исключения. Яркий тому пример – творческий союз белорусского писателя Алесь Адамовича и кинорежиссера Элема Климова. Основной мотив творчества Алесь Адамовича – осмысление античеловечности войны. Тема войны стала главной в его творчестве, так как знал о войне он не только по рассказам.

Предмет нашего разговора – «Хатынская повесть», которую А. Адамович написал в 1972 году. Хатынь – одна из многих деревень в Белоруссии, уничтоженных во время Великой отечественной войны. Ныне там находится мемориал, посвященный памяти погибших. По мотивам «Хатынской» повести был поставлен одноименный радиоспектакль на белорусском языке, была поставлена пьеса «Возвращение в Хатынь», но настоящей известности эта тема так и не получила. Чтобы донести трагедию в Хатыни до большого количества людей, Адамович обратился к кинематографу: «Мне казалось, что если такую кинокартину сделать, то про Хатынь узнает весь мир. «Мне действительно хотелось сделать такую картину. Я был в Лидице – убитой чешской деревне, а во Франции есть Орадур, и это известно всему миру, а про Хатынь никто не знает, хотя у нас сотни и сотни таких орадуров и лидиц. *А проза – это проза, ее надо еще перевести, прочесть, да и кто читать будет...*» [11, с. 216]. Желаемого

удалось достичь благодаря фильму Элема Климова «Иди и смотри». «Вышедший в прокат в 1985 году, к сорокалетию Победы в Великой Отечественной войне, фильм был отмечен наградами на нескольких крупных кинофестивалях и занял шестое место в советском кинопрокате 1986 года: его просмотрели 29,8 млн. зрителей. По опросу читателей журнала «Советский экран» «Иди и смотри» стал лучшим фильмом 1986 года. Фильм стоит в одном ряду с лучшими фильмами о войне, такими как «Балтийское небо» В. Венгерова, «Торпедоносцы» С. Арановича, «Баллада о солдате» Г. Чухрая и многими другими. Несмотря на счастливую судьбу фильма, он был создан в тяжелейших условиях: в Советском Союзе идеологический контроль следил за «правильным» изображением действительности как на экране, так и в литературе. Неприязненное отношение к Климову не возникло безосновательно. До фильма «Иди и смотри» он поставил фильм «Агония» о Григории Распутине. Еще тогда Климов столкнулся с полным неприятием его как режиссера.

Алесь Адамович и Элем Климов объединились, чтобы донести до большого количества людей забытую трагедию. Проанализируем, каким образом «Хатынская повесть» получила новое воплощение в кинофильме и удалось ли постановщику передать масштаб и глубину человеческой трагедии, которую смог воплотить в своей повести А. Адамович. Стремился ли он к главному замыслу повести, или он себе ставил несколько иную задачу, где главный посыл совсем иной. Для объективности в основу анализа положено сравнение текста повести и текста сценария. При сопоставлении сценария и первоисточника новая интерпретация сразу проявит себя, даст возможность понять, чего хотел достигнуть постановщик, внося то или иное изменение в первоначальный замысел.

«Хатынская повесть» – это художественное произведение, в основу которого положено реальное событие. Повесть предваряет большой эпиграф, который состоит из нескольких цитат: «В Белоруссии уничтожено более 9200 деревень, более чем в 600 из них убиты или сожжены почти все жители, спаслись единицы. Из документов второй мировой войны» [1, с. 2]. Эта цитата представлена для того, чтобы у читателя не осталось сомнений по поводу достоверности истории, рассказанной в повести. Но для того, чтобы настроить читателя на нужное эмоциональное состояние для восприятия повести, этого недостаточно. Эпиграф продолжает цитата совсем иного рода, которая напрямую не связана с трагедией в Белоруссии: «Не укладывается даже в мыслях, что на этой планете может быть война, несущая горе миллионам людей. Обращение Георгия Добровольского, Владислава Волкова, Виктора Пацаева к людям Земли из космоса 22 июня 1971 года» [1, с. 2].

Первая цитата намечает характер темы и ее развитие, а высказывание космонавтов связано с философской, социальной и нравственной проблематикой повести. Эпиграф, «предваряя основной текст, "ставит" знак вопроса, ответ на который возможен лишь по прочтении текста, интригует читателя» [6, с. 100]. Таким образом, Адамович начинает диалог с читателем.

Повесть начинается без предварительных объяснений. Адамович не торопится, он дает возможность читателю самостоятельно догадаться не только о характере представленной ситуации, но и о герое по его зримым признакам. Главный герой повести – Флера – слепой партизан, который вместе со своей женой Глашей и сыном пришел на встречу к сослуживцам. Вместе они должны отправиться на автобусе в Хатынь. Как в фильме любой звук и кадр не может быть случаен, так и в литературном произведении каждое предложение строго выверено и написано с определенной целью. «На ступеньку автобуса поставил мешок вспотевший мужчина в измятом суконном костюме. – Это куда автобус? – В Хатынь. – Куда? – В Хатынь. – А! – неуверенно протянул хозяин суконного костюма, забирая мешок» [1, с. 3]. Адамович, по-прежнему ничего не объясняя, с самого начала показал, что Хатынь – особенное место, которое стоит особняком к остальному миру. В разрушенной деревне жизни больше нет, о ней напоминают только печи домов, которые были сожжены вместе с жителями деревни. А значит те, кто собрался в автобусе, – люди узкого круга. Война разделила их жизнь на «до» и «после», объединила вместе одной судьбой. Поэтому другие в их круге чувствуют себя странно и неуверенно.

Флера, оказавшись в круге своих сослуживцев, начинает вспоминать военные годы. Не имея возможности увидеть товарищей, он каждому дает свою характеристику, вспоминает ситуацию, которая характеризует персонажа. Постепенно автор дает понять, что для героя не просто наступила ностальгия под впечатлением от встречи, он навсегда остался в том времени, где воспоминание о войне предстает перед нами как единый пласт времени. Он реализуется в форме апокалипсической хроники. «Апокалипсис как метафора медленного умирания присущ документальной или тяготеющей к документальности литературе, поскольку именно такой тип письма наиболее точно воспроизводит поступательный принцип функционирования мифологемы апокалипсиса» [5, с. 256]. Перед нами разворачивается история мальчика, однако точка зрения на происходящее не меняется – Флера по-прежнему взрослый человек, который *рассказывает* все происходящее. Этот способ повествования чужд кино, искусству визуального, которое воплощается в действии. Поэтому постановщик сосредоточился на Флере-мальчике в годы войны, где он *живет* в реальном времени – все происходит здесь и сейчас. Взрослого Флеры нет совсем.

Идею всей картины отражает название фильма – прямая цитата из откровения Иоанна Богослова: «Иди и смотри» (Апок., 6:1). После снятия четвертой печати «Иоанн видит бледного коня, – собственно серого, бесцветного, какой цвет принимают трупы людей. За всадником, напоминающим смерть и называемым смертью, следовал ад. Ад здесь является олицетворением действительных обитателей ада, т. е. осужденных по предварительному суду на временные мучения» (Апок., 6:8).

Начинается в сценарии и фильме все мирно. Если бы нужно было дать название эпизодам сценария, то первый можно было бы с уверенностью назвать «Игра»: «Из норы, из-под корней высохшего дерева, выползли двое парней. <...> Один постарше, добродушного вида, лет шестнадцати – зовут Флера. Второй года на три моложе – Федька. Дышали они тяжело: задохнулись, но при этом еще и немного играли в задохнувшихся; Федька даже упал на четвереньки и дышал, дышал...» [2, с. 5]. Мальчики, мечтающие уйти в партизаны, пытаются найти оружие убитых солдат. Война на них еще не оставила свой след «добродушного вида», они играют. В фильме исполнитель роли Феда – товарища Флеры, найдя в песке телефон, пытается дозвониться в Берлин. Изображает собаку, гавкая с костью в зубах. Этим действием полностью определяется состояние персонажей. В этой сцене мы следим за простым действием – найдут ли мальчики желанные трофеи или нет. Однако сцена, если она построена правильно и имеет контекст, обретает совсем иной глубокий психологический смысл: «Федька сел под куст, закурил. Я стал перед ним с лопатами, готовый попросить: «Лучше не надо!» <...> – Дай! – он вырвал из рук лопату. – У покойника зубы не болят! Желтый влажный песок, яркий, как свежая кровь, постепенно окружает нас, а мы все погружаемся в землю. <...> Что-то черное выбросил Федька на желтый песок: как горелая бумага. – Немецкий... пуговицы немецкие... Нет тут ни черта! – Почему? – *принуждаю себя интересоваться, хотя мне одного теперь хочется: уйти, убежать. Такое чувство, будто потерял что-то навсегда. Как хозяйка картошку в ведре, Федька сечет лопатой в яме, отыскивая металлический звук*» [2, с. 6]. Уже здесь «Последовательность событий сопоставима с иерархией дантова «Ада» не только по принципу нарастающей тяжести испытания, но и в отношении воронкообразной конечно-безграничной структуры» [5, с. 256]. А, следовательно, начинается трансформация личности, к финалу герой изменится до неузнаваемости – превратится из подростка в старика.

Ужас проникает в детский мир персонажей на уровне ощущений, для них это что-то неведомое, что навсегда их изменит. Со временем он станет фундаментальной основой бытия. Но пока что все остается игрой, дома ждет мама,

а о захватчиках напоминает только «рама» – самолет-разведчик немцев, который выступает своеобразным предвестником апокалипсиса: «Наконец подняли головы и увидели... что над ними беззвучно висит немецкая «рама». Будто и не летит этот самолет, а завис и смотрит мертво – пристальным оком насекомого» [2, с. 9]. В фильме это состояние воплощается с помощью контрапункта: мальчики что-то весело рассказывают друг другу, когда идут довольные домой, а на фоне звучит «Реквием» Моцарта.

Как в сценарии, так и в повести, герой попадает в лес к партизанам. Однако разница существенна в характере повествования, заложенных подтекстах. В повести все отражено точно, но буднично: «Первые дни и недели в партизанском лагере были для меня *сплошным праздником узнавания*. <...> Партизаны – все у них с *выдумкой*, с *веселой руганью*, с патефоном, при котором одна на все настроения пластинка: «Брось сердиться, Маша». Эта «Маша» по-разному звучала, когда *все хорошо* было, и когда убитых привозили и партизаны ходили по лагерю примолкшие, мрачные» [1, с. 12]. В сценарии идея апокалипсиса выходит на первый план. Для своей реализации она требует повествования медитативного характера. Это позволяет добиться экзистенциальной глубины, явного ощущения, что апокалипсис претворяется в жизнь: «Далекий слабый свет пробивался сквозь вершины огромных елей. Темный, сумеречный лес. Странные строения, покрытые корой и лапником. Трофейный «Мерседес». Висящая на дереве ободранная коровья туша. Лес заполнен звуками: где-то поют «О море в Гаграх», звучит радиомузыка, шепоты, голоса, раскаты хохота» [2, с. 14].

Мизансцены, символизирующие дантовские круги ада, которые проходит Флера – наиболее яркий образ, красной нитью проходящий через весь фильм.

Если вспомнить, что к концу истории Флера превратится в старика, то все встает на свои места. Для него, как и для главного героя «Божественной комедии», наступила условная середина жизни. «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины. / Каков он был, о, как произнесу, / Тот дикий лес, дремучий и грозный, / Чей давний ужас в памяти несусу! / Так горек он, что смерть едва ль не слаще. / Но, благо в нем обретши навсегда, / Скажу про все, что видел в этой чаще» [3, с. 15]. Подобным настроением пронизан весь сценарий не только для того, чтобы погрузить зрителя в мир предапокалиптической реальности. Ад как состояние мира неразрывно связан с идеей всего произведения. Повесть: «Вот я стою на посту возле штабной землянки. Лагерь медленно засыпает, расседланные лошади под навесом звучно перебирают сухой клевер» [1, с. 12]. Сценарий: «Возле загона с коровами в лесу стоит на посту Флера. <...> Тишина. И

вдруг где-то рядом истошно закричал, заплакал ребенок. И смолк так же внезапно. Впечатление от этого крика в ночи жуткое, Флера даже сглотнул. И снова тихо» [2, с. 15]. Данте: «Так я сошел, покинув круг начальный, / Вниз во второй; он менее, чем тот, / Но больших мук в нем слышен стон печальный. <...> И вот я начал различать неясный. / И дальний стон; вот я пришел туда, / Где плач в меня ударил многогласный» [3, с. 42]. Несмотря на то, что в сценарии ужас – фундаментальное состояние бытия, художественная модель реальности в сценарии формулируется через бытовые ситуации, которые не претендуют на исключительность.

Тема апокалипсиса не только не отходит за быстросменяемыми событиями на второй план, но и развивается в контексте повествования. Появляются новые образы, тождественные Откровению Иоанна Богослова. Сценарий: «Бомбы разворотили весь мир, перепахали его. Потом стало тихо. И из этой тишины родился какой-то зудящий, пульсирующий звук (как будто огромный рой мух то налетает на нас, то отдалека) – звук Флериной глухоты» [2, с. 29]. Откровение Иоанна Богослова: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи <...> из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы» (Апок., 9:1).

Известный богослов и духовный писатель – архиепископ Аверкий (Таушев) в толковании Откровения Иоанна Богослова отмечал, что «современные толкователи, не без некоторой доли справедливости, находят сходство у этой саранчи с аэропланами – бомбардировщиками. Ужасы, которым подвергнутся тогда люди, будут таковы, что они станут искать смерти, но не найдут ее; "вождедеют умерети, и убежит от них смерть» [8, с. 158]. Этим указывается на мучительность имеющих постигнуть людей страданий». Образ саранчи будет возникать на протяжении всей повести.

В финале повести Флера, пытаясь помочь выжившим, оказывается в соседней деревне. Однако ужас как фундаментальное состояние бытия, обретает кровь и плоть – в деревню приходят каратели. «Состояние страха передалось Флере, он оглянулся, ему показалось, что стена тумана что-то прячет за собой, в себе, шевелится здесь и там. Снова дернулся непонятный звук и остался ровный, приближающийся... <...> Из тумана «стали вылепливаться плывущие фигуры людей, неправдоподобно крупные, с одинаково удлинёнными головами. Они покачиваются и надвигаются, как из сна, из кошмара...» [1, с. 61]. Развитие всей истории в этом эпизоде достигает эмоционального пика. Для

полной достоверности Адамович в повести обращается к документальным источникам – свидетельствам обычных людей, которые пережили Холокост в годы войны. Они не разрывают ткань художественного повествования, а наполняют его глубочайшим вневременным смыслом, который и по сей день будоражит сознание. После этого Адамович, как в противовес воспоминаниям выжившим, приводит отчет карателей. Они убеждены в правоте своих действий, действия их сознательны.

Сценарий и повесть в этом эпизоде практически совпадают, так как хроника оказывается сильнее любого вымысла: каратели собирают жителей деревни в одно место для того, чтобы якобы проверить документы. Вместе с этим все происходящее говорит о том, что перед нами свершается апокалипсис: «Орет *металлическим* голосом радиомашин. *Круг* бегущих, люди бегут по *кругу*». Девочку, которая пыталась спасти ребенка, двое карателей *распято* держат за руку, смотрят на офицера с лемуром. <...> Он никогда не видел таких *древних* женских глаз, как у этой девочки, когда она бежала, словно за помощью. <...> А вот и легковушка. Фюрер отряда размахивает руками, пытается командовать. На машине гроздьями нависли каратели, *ищущие спасения, как в Ноевом ковчеге*». Его, наконец, выпустили, встретив снаружи *громовым хохотом*. Дверь снова, и уже наглухо, *заколачивают досками крест-накрест*. Взрывы среди стада, там, где машины. Что-то в этом *адском огненном водовороте* оборвалось и что-то заново началось. Ревут, мечутся взбесившиеся коровы, бегут куда-то каратели» [2, с. 73]. Авторы помещают Флеру в это событие как персонажа, который наблюдает все происходящее. До определенного времени смерть как образ не имеет человеческого лица: «Смерть, многоликая – в касках, с овчарками, с нацеленными автоматами – казалось, с воем устремилась к нему, к Флере» [2, с. 76]. Это прекрасное решение, только зло в драматическом конфликте – это не отвлеченное понятие, оно «не может быть выражено в социальном или экологическом явлении. Оно не может выступать в виде философской категории. Зло обязательно должно концентрироваться в облике конкретного антагониста, который борется с героем здесь и сейчас. Такое зло сильнее всего вовлекает зрителей в эмоциональное сопереживание, оно полно неожиданностей в развитии» [4, с. 54].

Сообразно этому Адамович воплощает образ врага в одном человеке: «...бритоголовый немец в очках, на плече у которого ползает что-то мохнатое». Он выступает апофеозом равнодушия – болота, где погибает человеческая душа: «У этого холодного, пристального спокойствия есть свой центр» [2, с. 74]. Благодаря антитезе авторам удастся создать два противоположных художественных образа – это жизнь и смерть, где первое – погибающие люди,

второе – каратели. Их отношение к жителям деревни формирует отношение жителей к себе, это усиливает ощущение кошмара. Повесть: «– Без детей – выходи, – прозвучал голос с акцентом. <...> Сделалось совсем тихо, но в этой тишине сдвигался с места мир, как, наверное, незаметно сдвигалась, наклонялась ось планеты перед оледенением» [1, с. 68]. Сценарий: «– Сынок, нашто ты у гэту разину обууся? Твое ж ножки доуга будуць горэць у разине» [2, с. 75].

Постепенно все происходящее становится фоном. Все наше внимание концентрируется на Флере. Уже сложно узнать того мальчика, который был в начале произведения. Он, вспоминая тот страшный день, пытается понять природу абсолютного зла: «Я не знаю, что увозила, закрывая, пряча, сутулая спина моего врага, покорно склоненная под пляшущей обезьянкой, какая гримаса была на его лице. Все та же: жестокое, изучающее любопытство? Уверенность очередного победителя, что так всегда останется: «они» – под нами, «мы» – над ними?» [1, с. 76]. И тут же находит ответ: «И самая коротенькая, но и живучая в истории наркотическая идея, что сила – это и есть право, цель, справедливость» [1, с. 76]. Э. Климов не формулирует причину зла. Он пошел дальше, поставив Флере перед нравственным выбором: когда партизаны освобождают деревню, Флера находит портрет Гитлера и начинает стрелять в него. Сцена переворачивает все происходящее – уже Флера стреляет в своего врага, вершит правосудие. Портреты сменяются, Гитлер становится моложе. Перед нами последний портрет, но Флера не в силах погубить маленького ребенка. Он опускает оружие. Этот эпизод загадочен, так как автор однозначного ответа нам не дает. Неизвестно, победа это или поражение. Герой в нравственном смысле оказывается выше карателей, так как нашел в себе силы не поступить так же. Этот эпизод стал одним из самых известных в советском кинематографе. Вместе с тем он показывает, что могут достигнуть режиссер и писатель, когда они объединяются. «Там мы вышли с ним на сцену расстрела Гитлера – это стало нашим общим совместным замыслом. Это были те новые этажи, новые уровни темы, которые режиссеру обязательно надо найти, как я понял, чтобы иметь в картине что-то свое. *Потому что, если он найдет собственную сердцевину всей вещи, тогда все остальное у него получится. А если ничего своего не внесет, тогда чаще всего ничего и не получается*» [11, с. 212]. В сценарии этот эпизод воплощен буквально: Флера и Глаша доходят до Берлина, где находят Фюрера. Подробно описывается, как Флера убивает Гитлера в разные периоды его жизни. Как и в фильме, Флера не стал убивать младенца на руках у матери. Но здесь проводится прямая параллель между маленьким Гитлером и спасенным в белорусском болоте младенцем.

То, что мы в фильме можем только почувствовать, в сценарии формулируется в словах. Но буквализм, присущий сценарию, не делает историю хуже. Не стоит забывать, что сценарий пишется не для зрителя, а для постановщика, который будет воплощать историю на киноэкране. Он всегда может решить эпизод по-своему, что, как мы поняли, лучше всего способствует воплощению всего замысла. Так Климов и поступил: в фильме Флера нашел портрет Гитлера в грязи у той самой деревни, где была казнь. Нам, зрителям, не так важна условность происходящего. Главное, что внутренние эмоциональные связи фильма не нарушены. Таким образом, казнь жителей деревни и нравственный выбор Флеры неразрывно связаны, так как находятся эти события не только в едином пространстве, но и в едином эмоциональном поле. В финале повести этого эпизода нет. Адамович пытается как можно разнообразнее и наиболее полно связать художественное повествование с реальностью. Писатель обращается к каждому читателю в отдельности, предостерегая от морального и нравственного разложения: «На себе останови цепную реакцию! Вовремя, homo sapiens, и в себе также оборви проводок, соединенный с Бомбой!..» [1, с. 106].

Все говорит о том, что библейская притча об апокалипсисе буквально воплотилась во время войны. Несмотря на то, что Э. Климов объединился с Адамовичем, он с самого начала не следовал буквальному воплощению повести, так как это не экранизация повести, а отправной импульс. Авторы предлагают зрителю пережить свой собственный апокалипсис, но при этом сохраняют за произведением право осмысления всего происходящего с философской точки зрения. Для Элема Климова работа над фильмом «Иди и смотри» стала самой важной в его творческой биографии.

Ныне фильм «Иди и смотри» является связующей нитью между народом и их предками. Климов не оценивает героев как бессильных, жалких и смешных людей. Он их воспринимает как тех, кто способен противостоять событиям библейского масштаба. Постановщик дает возможность зрителю пройти через все испытания вместе с главными героями, чтобы нравственно преобразиться. Таким образом, Адамович в повести сформулировал причину духовного кризиса. Климов, воспользовавшись его опытом, сумел обнаружить новые глубины в, казалось бы, уже исчерпанной повестью теме.

Список литературы

1. Адамович А. М. Хатынская повесть. Каратели. М.: Советский писатель, 1984. 416 с.
2. Адамович А. М., Климов Э. Г. Иди и смотри. Библиотека кинодраматургии. М.: Искусство, 1987. 95 с.
3. Данте А. Божественная комедия. М.: Правда, 1982. 887 с.
4. Митта А. Н. Кино между адом и раем. М.: АСТ, 2010. 508 с.
5. Подавылова И. А. Холокост как апокалипсис // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2013. Вып. 3. Т. 2. Философия. С. 255–258.

6. Старыгина Н. Н. Эпиграф как текстовая координата читателю (на материале повести В. П. Авенариуса «Поветрие») // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2012. № 2. С. 100–102.

7. Тарковский А. А. Запечатленное время. Электронный ресурс. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата обращения: 28.04.2020).

8. Таушев А. П. Апокалипсис в учении древнего христианства: толкование. М.: Русский паломник, 2008. 272 с.

9. Титов О. А. Смысловая многослойность поэтического текста (на примере анализа стихотворения А. С. Пушкина «Глухой глухого...») // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 104–108.

10. Федосеенко Н. Г. Литературная экранизация: специфика киножанра. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 174 с.

11. Фомин В. И. Кино и власть. Советское кино 1965–1985 гг. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. 370 с.

References

1. Adamovich A. M. *Hatynskaya povest'. Karateli* [Khatyn story. Punishers]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1984. 416 p. (In Russian).

2. Adamovich A. M., Klimov E. G. *Idi i smotri. Biblioteka kinodramaturgii* [Go and see. Film drama library Go and see. Film drama library]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. 95 p. (In Russian).

3. Dante A. *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Moscow: Pravda Publ., 1982. 887 p. (In Russian).

4. Mitta A. N. *Kino mezhdu adom i raem* [Cinema between hell and heaven]. Moscow: AST Publ., 2010. 508 p. (In Russian).

5. Podavylova I. A. *Holokost kak apokalipsis* [Holocaust as an apocalypse] *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina. 2013. Vyp. 3. T. 2. Filosofiya* [Bulletin of Pushkin State University. 2013. Issue. 3. Vol. 2. Philosophy] Pp. 255–258 (In Russian).

6. Starygina N. N. *Epigraf kak tekstovaya koordinata chitatelyu (na materiale povesti V. P. Avenariusa «Povetrie»)* [Epigraph as a textual coordinate to the reader (based on the story of V. P. Avenarius "The Wind")] *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya «Filologiya i iskusstvovedenie»* [Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University. Series "Philology and Art Criticism"] 2012. № 2. Pp. 100–102 (In Russian).

7. Tarkovskij A. A. *Zapechatlennoe vremya* [Time imprinted] El. resurs. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (data obrashcheniya: 28.04.2020) (In Russian).

8. Taushev A. P. *Apokalipsis v uchenii drevnego hristianstva: tolkovanie* [Apocalypse in the teachings of ancient Christianity: interpretation]. Moscow: Russkij palomnik, 2008. 272 p. (In Russian).

9. Titov O. A. *Smyslovaya mnogoslajnost' poeticheskogo teksta (na primere analiza stihotvoreniya A. S. Pushkina «Gluhoj gluhogo...»)* [Semantic layering of the poetic text (on the example of the analysis of the poem by A. Pushkin "Deaf deaf ...")] *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin] 2016. № 3. Pp. 104–108 (In Russian).

10. Fedoseenko N. G. *Literaturnaya ekranizaciya: specifika kinozhanra* [Literary film adaptation: the specifics of the cinematic genre]. St. Petersburg: SPBGiKiT, 2016. 174 p. (In Russian).

11. Fomin V. I. *Kino i vlast'. Sovetskoe kino 1965–1985 gg. Dokumenty, svidetel'stva, razmyshleniya* [Cinema and Power. Soviet cinema 1965–1985. Documents, evidence, reflections]. Moscow: Materik Publ., 1996. 370 p. (In Russian).

М. Н. Дробышева

Пасторальная драма М. Држича «Венера и Адонис» о красоте любви и гармонии природы в южнославянской художественной традиции

Статья посвящена развитию пасторальных жанров в творчестве писателя XVI века Марина Држича. Пасторальные драмы М. Држича, среди которых «Венера и Адонис», стали значительным явлением далматинско-дубровницкой драматургии эпохи Ренессанса в своём южнославянском варианте.

Ключевые слова: М. Држич, пастораль, драма, жанр, Дубровник, трактат, миф, вила, пастухи, сцена, ремарка, сонет.

Marina Drobysheva

The Pastoral Drama of M. Drzhich "Venus and Adonis" about the Beauty of Love and the Harmony of Nature in the South Slavic Artistic Tradition

The article is devoted to the development of pastoral genres in the work of the 16th century writer Marin Drzic. Pastoral dramas by M. Drzic, including "Venus and Adonis", became a significant phenomenon of the Dalmatian-Dubrovnik drama of the Renaissance in their South Slavic version.

Key words: M. Drzhich, pastoral, drama, genre, Dubrovnik, treatise, myth, vila, shepherds, stage, direction, sonnet.

Пасторальная драма М. Држича «Повесть о том, как богиня Венера воспылала любовью к Прекрасному Адонису, переложенная в комедию» («Prirovijes kako se Venera božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena»), была впервые показана на свадьбе Влахо Николина Држича и Марии Синчевич Алигрети в начале января 1551 г. В ней М. Држич обращается к античному мифу об Адонисе и Венере, высказав в этой пасторали свое отношение к философии любви. К этому мифу часто обращались европейские драматурги в XVI–XVII вв., среди них были Лодовико Долче (1508–1568), Джироламо Парабоска (1524–1557) (его поэму об Адонисе “Favola d`Adone” (1553, Венеция) перевел, по мнению П. Колендича, Антон Сасин), У. Шекспир

(1564–1616), Лопе де Вега (1562–1635), И. Гундулич (1589–1638), Дж. Марино (1569–1625), а одним из первых – Марин Држич. На идеи Држича оказал влияние трактат итальянского философа Марсилио Фичино (1433–1499) “De Amore” («О любви»). С этим сочинением, напечатанным как на латинском (1484), так и на итальянском (1544) языках, драматург мог познакомиться во время учебы в Сиене. Известно, что идеи Платона, его теория любви широко обсуждались в кругах итальянских гуманистов и в «Академии Платона», основанной Марсилио Фичино. Платон заложил основы философских взглядов на духовно-гуманистический мир. Гуманистическая составляющая в творчестве Марина Држича предполагает осмысление разнообразных человеческих переживаний.

В тот период человек был более приближен к природе, непосредственное проявлял себя. Ценности апробированы в опыте художественной литературы и начинают более непосредственно формировать систему природных кодов. Отдельные монологи в пьесах Држича открыто выражали эмоции и чувства современников писателя.

Действие пьесы разворачивалось на двух сценах и напоминало композицию приказаний мистериального театра. Представление начиналось на авансцене, и пока актерами, изображавшими пастухов, разыгрывалась первая сцена, шла подготовка следующей картины, где перед зрителями представляли Венера и Адонис.

По своей структуре эта драма напоминает театр в театре. М. Држич задумал два действия, совершенно различных по содержанию, которые не были связаны между собой.

Здесь проявилось стремление драматурга к синтезу, что было определяющим для творчества поэтов Далмации и Дубровника эпохи Возрождения. «Это заставляет говорить в связи со многими произведениями эпохи не о жанре, а, скорее, о жанровой стихии, жанровой природе, нерасчлененность мифа и быта, земного и космического, чувственного и философского требовала свободной жанровой конструкции. Данная тенденция сплавляла литургию и хронику, фавлю и мистерию, трагедию и комедию, лирику и эпос» [1, с. 86–87]. Именно свободную конструкцию, отступающую от канона, мы встречаем у М. Држича. Многие исследователи из бывшей Югославии, Хорватии и Сербии, а также Италии и Германии пытались определить жанр пьесы, выявить особенности творческого метода М. Држича.

Первыми исследователями драмы «Венера и Адонис» в начале XX века стали Вильгельм Крейзенах и Бранко Водник [11; 20]. Они придерживались мнения, что при создании произведения на Држича оказала влияние сиенская среда, и источник нужно искать в крестьянских рустикальных драмах. «Венера

и Адонис» представляет собой, по их мнению, соединение фарса и традиционной эклоги, где главными комедийными персонажами были крестьяне и крестьянки. Павло Павличич считал, что в традиционный пасторальный мир драмы были включены нетрадиционные образы сельских жителей [17]. Так же, как и в сиенских пасторальных драмах, Држич включил в действие пьесы интермедию в виде танца вил и сатиров.

На наш взгляд, драматург, безусловно, был знаком с подобными сиенскими представлениями, но в крестьянских сценах он показал далматинско-дубровницкую среду, ее народную южнославянскую специфику, совершенно не похожую на итальянскую. Того же мнения придерживался Л. Кошута, полагая, что приписывание пьесы М. Држича к крестьянско-падуанскому, сиенскому рустикальному типу не убедительно [13, с. 67–121]. Однако Л. Кошута полагал, что «Венера и Адонис», включающая как мифологические, так и фарсовые шуточные сцены, имеет много общего с народными драмами, популярными в Италии. Итальянские народные сценические формы, подобные “*mogliazzo*”, “*mariazzo*”, в которых можно обнаружить отзвуки фольклорных свадебных обычаев, созвучны сиенским майским представлениям, переплетающимся с классической традиционной пасторалью, – такой видят пьесу «Венера и Адонис» Артуро Крониа и Мирослав Пантич [10, с. 1, 8; 15, с. 339–373]. Можно полагать, основой дубровницкой театральной культуры становится устное народное творчество. М. Држич опирался в своих исканиях на поэзию южных славян, а также на свадебные обычаи вlahов, жителей далматинско-дубровницкого края. В тексты своей пасторальной драмы писатель вводил необработанные лексические материалы, элементы простонародного аргю.

Мифологический сюжет представал перед зрителями только во второй части пьесы, где показаны переживания влюбленной в Адониса Венеры, не разрабатывался М. Држичем досконально. Действие пьесы заканчивалось союзом Венеры и Адониса. Такую трактовку можно объяснить тем, что пьеса являлась аллегорией свадебных торжеств, однако полагаем, что М. Држич вкладывал иной, глубинный смысл, в котором отразились размышления о любви.

В этой драме, как отмечали литературоведы, наблюдались элементы мифологическо-пасторальной пьесы, рустикальной эклоги, мифологической идиллии, сельской шутки и традиционной пасторали. Например, П. Колендич и М. Пантич видели в ней сиенскую эклогу дубровницкого типа, а Лео Кошута определил ее как идиллию [13, с. 33]. Он провел компаративистский анализ, сравнив итальянские представления XV – первой половины XVI века, и пришел к выводу, что «Венера и Адонис» подобна сочинениям мифологическо-

аллегорической структуры в стихах, которые М. Држич назвал “*prigovijes*” («повесть»), а Лео Кошута пьесой-шуткой.

А. Павич, исследуя пастораль, полагал, что эта небольшая шутка – самая удачная из пьес драматурга, в ней поэт сумел сочетать сочный юмор с утонченностью, при этом действие завершалось неестественным финалом, как в пасторали «Тирена», где пастух добивается любви вилы [16, с. 67–77].

Существует суждение Франо Чале о том, что в «Венере и Адонисе» встречаются черты маньеризма [9, с. 97–104]. Даниел Живалевич полагал, что, поскольку в действие пьесы включена пантомима, ее можно отнести к мелодраме [21, с. 109–113]. Такой подход представляется нам недостаточно верным, так как мелодрама в своей полной жанровой определенности возникает позже, лишь в XIX веке. Историки литературы А. Павич и М. Медини в XIX веке рассматривали это произведение как пастораль [16, с. 77; 14, с. 320; 21, с. 109–113].

По суждению Ф. Швелеца, с которым мы не можем не согласиться, наличие столь разных мнений свидетельствует о том, что драматург создал нечто новое, что не подлежало традиционной классификации. Швелец попытался дать свое определение, полагая, что «Венера и Адонис» имеет структуру зарождающейся комедии *dell' arte*, где действие шло иногда на двух подмостках. Главными, с точки зрения исследователя, были сельские сцены, а мифологические, подобные интермедиям, лишь усиливали впечатление комедийности [19].

Сцены интермедий в пасторали «Венера и Адонис» М. Држича могли быть навеяны празднично-театральными балетно-пантомимическими интермедиями на сюжеты из античной мифологии, которые поэт мог видеть во Флоренции, Сиене и других городах Италии. Говоря о флорентийских карнавалах, заметим, что они, культивируя народные традиции празднеств и обрядовые переодевания, возрождали характер античного, главным образом римского, праздничного шествия (*roma circensis*), схожего с триумфом. Прообразом ренессансного карнавала были также сатурналии и римские игры (*Ludi Romani*) [5, с. 104–122; 2, с. 331–336].

Исследователь Катарина Храсте рассматривала композицию пасторали «Венера и Адонис», сопоставляя ее с народным средневековым мимом, где представления разыгрывались на двух сценических пространствах. К. Храсте отмечает в этом процессе диахронические связи [12, с. 825–838].

Действие пьесы «Венера и Адонис» начинается с появления вляхов: Вукодлака, Кояка, Грубиши и его матери Влады. Влада хочет женить своего сына

не на какой-нибудь дубровчанке, а на девушке из деревни. Подвыпивший Вукодлак возвращается со свадьбы дочери властелина Синчичевича, посмеиваясь, называет себя князем Гривино. Он продал куропаток и пятьдесят цыплят и теперь, довольный, навеселе идет домой, расхваливая вино, которым его потчевали на торжестве. Вино всегда было любимым напитком дубровчан и часто упоминалось в произведениях далматинской литературы. Между Вукодлаком и Кояком возникает спор, который напоминает беседы буфонов, комедийных шутов. Подобные диалоги можно встретить в аналогичных сценах итальянских пьес, но его содержание совершенно иное, наполненное характерным дубровницким простонародным юмором.

Излюбленные персонажи М. Држича – влахи. Так называли людей, селившихся на границе Герцеговины и Дубровницкой Республики. Среди них были православные, сербы, румыны, крестьяне далматинского побережья. Некоторые из них промышляли грабежом, похищали женщин и детей, отдавали их в рабство, требуя большой выкуп у семей, и продавали их богатым туркам. Иногда деятельность вlahов связывали с гайдуками, которые боролись против турок и разбойничали. Влахи представляли особую опасность для дубровчан-купцов и для подданных исламского вероисповедания. Облик вlahа формировался под влиянием быта крестьян Конавля, Жупы и пограничных приморских селений. Многие из них были конюхами, мелкими торговцами, выполняли работу прислуги или подмастерий. А другие пасли коз и овец, как Вукодлак и Кояк.

У М. Држича вlahов отличает живая разговорная речь, пропитанная вульгаризмами. Они называют друг друга: “svinjom” (свиньей), “kozom” (козой), “hlapom” (холопом), “govnom” (дерьмом), “jarcem” (козлом) и “kurvinim hlapom” (потаскуном). Вукодлак именуется Кояка и Грубишу мусором: “Sto же ovo smetlište?” («Что это за мусор?») или козлами: “Mući, kozo mući!” («Не трудитесь, козлы!»). Кояк тоже не скупится в выражениях: “Hlapa, hlapre takoj!” («Холоп, холопы те!») или: “Nu šeka, svinjo stoj” («Подожди, свинья, стой»). [10, с. 142].

М. Држич широко использует народную лексику, приближая своих героев к реально существующим дубровницким жителям.

Држич приближал своих персонажей к условиям дубровницкой жизни, отличным от сиенских. В итальянской рустикальной эклоге высмеивались физические недостатки крестьян, их язык, привычки, обычаи. Образные средства, которыми М. Држич пользуется в диалогах вlahов, Вудкодлака, Кояка, Грубиши и Влады, передают славянский колорит той среды, в которой вырос писатель. Но М. Држич не ставил своей целью высмеивать своих героев. Речь

персонажей наполнена пословицами, народными изречениями, поговорками, краткими фольклорными стихами. Например, “Tko vinca ne piје, vazda se dreseli” («Кто вина не пьет, тот всегда печален») [10, с. 142], “Da je reču štapa!” («Палка по тебе сохнет!») [10, с. 143], “Vogme sam iznio po torbe dinari” («Ей-богу, половина сумы полна динарами») [10, с. 143]. Вукодлак разыгрывает веселую загадку-игру, представляясь Дугим носом, аналогом Длинного Носа, который в древности олицетворял духов умерших:

Зовусь Седьмой муж, по фамилии Дуги Нос,
Ношу дом свой как улитка, где я хозяин.

Zovem se Sedmi muž, prezime Dugi nos,
nosim dom kako spuž na seli gdi sam gos [10, с. 145].

[Перевод М.Н. Дробышевой].

Поэтому прообраз Вукодлака мог быть навеян одной из масок, которые появились на свадебных торжествах у югославян. М. Држич, изображая влахов, показывает разнообразные стороны их жизни, обычаев и верований.

Грубиша стоит перед выбором: идти в Дубровник, ждать, когда он встретит вилу, о которой все время твердит ему мать, предостерегая от ее чар, или жениться в родном селе на девушке Веселе:

Вернись, сынок мой, в свой дом милый,
Не иди таким и не бери вилу.

Vrati se, sinko moj, k tvomu stanku, mile;
Ne hodi mi takoj, da ne uzmu vile [10, с. 146].

[Перевод М.Н. Дробышевой].

Влада стремится уберечь сына от опасности, которую представляет женитьба по своему выбору. Вот одна из ее реплик: “Ja ti ћu u selu djevojku isprosit gizdavu Veselu, ka ti ћe draga bit” («Я тебе на селе девушку выберу, красавицу Веселу, и она будет для тебя дорогой») [10, с. 148]. Влада в одном из своих монологов выражает отношение сельской жительницы к городским девушкам, состоящим на службе в богатых домах в качестве прислуги: служанки безнравственны, болтливые, вороватые, блудливые существа, «могут с хозяином в поле отойти» (“S gospodarom vole na baštinu otit”) [10, с. 147]. Они бывают пьющими: “A vina lončine sve pune imaju što krađu, rabine, pak pjane igraju” («Вином кувшины все полны, что крадут рабыни, а затем пьяные танцуют») [10, с. 147].

На эти причитания Влады Кояк отвечает ей предостережением: «Охраняй его от вил! Если его увидят, такое милое лицо, сразу же влюбятся!» (“*Čuva ga od vila! Ako ga vidješe, tako ličća mila, ončas ga uzeše!*”) [10, с. 146].

Подобные диалоги были типичны для итальянских пьес этой эпохи. Как отмечала Т. Г. Чеснокова, «низкая интерпретация пастушеских персонажей заключала в себе возможность не только комического, но и дидактического пафоса» [7, с. 27], что и наблюдается в нравоучительных высказываниях Влады.

Грубиша ставит перед своими родственниками условие: если они не найдут ему в Дубровнике невесту такую же красивую, как вила, то он не возьмет в жены простую девушку («*Ako nije liera, pesu ju uzeti*») [10, с. 144]. Вукодлак, слыша это, подшучивает над Кояком и Грубишей, используя в речи непристойные простонародные шутки. Например, он говорит о невесте: «Кривая на один глаз» («*Jednim je okom sliera*») [10, с. 144]. Для него мужские качества Грубиши не более чем мусор и дерьмо (*smetlišće, govno*). Вукодлак с иронией называет его то юнаком, что означает смельчак, храбрец, богатырь; то витязем с окраины, вкладывая в эти слова особый смысл:

Кто тебя выберет, витязь с окраины!
Где твой конь, копье, щит, юнак,
и с поля брани ты убежишь? И это дерьмо
думает жениться?

*Dat ti će izbirat vetezu s krajine!
Gdje ti e konj, kopje i štit, junače,
zaboga na polje da ti e izit? I govna li ovoga
mislite ženiti?* [10, с. 144].

Благодаря этой реплике Вукодлака перед зрителями возникает образ храброго воина, каким должен был выглядеть юнак в сербском эпосе – воин, прославивший себя в борьбе с захватчиками (здесь намек на Роланда – героя Ариосто). М. Држич использует это описание, чтобы подчеркнуть, что Вукодлак насмехается над Грубишей.

Пастухи-влахи Вучета и Обрад адресовали свои монологи как широким слоям далматинского населения, так и властителям, и купцам, потому что этот язык был разговорным у горожан всех сословий, проживавших в Далматинско-Дубровницком регионе. Слободан Проспера Новак полагал, что для Држича важно было представить действо «около власти» – для привилегированной публики.

На первый взгляд, складывается впечатление, что в пасторали «Венера и Адонис» драматург сосредоточивает внимание на описании жителей славного Дубровника. Однако можно утверждать, что М. Држич, следуя теории любви Марсилио Фичино, возрождает концепцию платоновского Эроса: только в любви раскрываются высшие качества человека, который «стремится из человека сделаться богом» [18, с. 508–809]. Главное в понимании любви у Фичино – наслаждение красотой, поиск прекрасного и в телесности, и в духовном. Из авторской ремарки зрители узнают о том, что следующая сцена начнется с пантомимы. Шесть вил пели и танцевали вместе с сатирами, ожидая появления Венеры. Вилы обращались к ней, воспевая красоту богини. Вилы-девушки пели и о дубравах, под которым подразумевался Дубровник и его окрестности:

Цветущая ты, божество, корона всего прекрасного,
Полно твое лицо небесной радостью.

Zdrava si božice, kruno svih liposti,
puno je tve lice nebeske radosti [10, с. 148].

Прославляйте ее, дубравы, песнями соловья,
Достойна славы Венера богиня.

Slav te ju dubrave, pjesni od slavica,
dostojna je slave Venere božica [10, с. 149].

[Перевод М. Н. Дробышевой]

Хор вил переносил зрителей в атмосферу гармонии, любви, прекрасного: трава здесь зеленая, земля блаженная, Венеру окружает вечный рай, и все это дает ей возможность блаженствовать и царить как над природой, так и над людьми. В монологе вил М. Држич использовал вариации своего стихотворения “*Vlažen je vječni raj*”, в котором заметны отголоски как LXI сонета Петрарки, так и лирического произведения Шишко Менчетича “*Vlaženi čas i hip*”:

Блажен вечный рай, которым ты наслаждаешься,
Блажен цветок, который украшает тебя,
И земля блаженна, по которой ты танцую ступаешь,
И трава зеленая царица всех цариц,
Блажен твой взгляд, который зрит твою красоту.

Blažen je vječni raj koji te uživa,
blažen je i cvitak taj ki tvoj pram odiva,
i zemlja blažena ku pleše stupaj tvoj
i trava zelena, kraljice svih gospoj,
blažen je i pogled taj ki pozri tvoj ures [10, c. 149].

[Перевод М. Н. Дробышевой]

Это описание природы создавало впечатление изысканности, напоминая о куртуазных отношениях, изображавшихся в традиционной пасторали.

Монолог Венеры был написан М. Држичем в той же манере, что и его «Стихи о любви» («Pesni ljuvene»). Богиня любви предстает здесь горюющей, полной сердечных переживаний. Она полюбила Адониса, а любимый избегает ее. Венера надеется только на помощь Амура, который называет ее матерью радости, блаженства и обещает связать спящего Адониса. В этой пьесе, как видим, главной темой становится любовь как высшее проявление жизни, о чём писал Фичино в своём трактате; такого же суждения придерживался и М. Држич.

Драматург в страстном монологе богини, в объяснении ее в любви к Адонису прибегал к приему обратного выражения любовного чувства. Если у петраркистов о недоступности предмета любви переживает лирический герой – мужчина, то у Држича страдает Венера – женщина:

Адонис, я не охотница за ланью,
Люби меня, я твоя, умираю от твоей красоты.
Я не вила гор, никакая другая девушка. А я
С неба, с высот мироздания, Венера богиня.

Adone, nisam ja lovac za košutom
ljubi sam ja tvoja, mrem za tvom lipotom;
nisam vil od gore, ni koja diklica,
s neba sam odzgore Venere božica [10, c. 150].

[Перевод М. Н. Дробышевой]

В мифологической сцене автор использовал приемы любовной лирической поэзии, в которой пасторальные черты сочетались с элементами народно-поэтического славянского творчества. Из итальянской поэзии были перенесены на местную почву петрарковские поэтические образы. Стихи по своему строению напоминают петраркистские канцоны дубровницких поэтов – современников Марина Држича.

М. Држич в своих поэтических изысканиях не мог оставить без внимания форму сонета, который имел четкую структуру построения и был заключен в 14 строк, разделенных на два катрена и два терцета, с установленным жестким порядком рифмовки. На наш взгляд, обращение Држича к данному жанру было связано с потребностью очертить границы стихийно развивавшемуся изъявлению чувств и при этом ввести в определенные рамки беспредельно мощную индивидуальность лирического субъекта, которая становилась центром сюжета в типичном сонете. Држич тонко чувствовал потенциал этого поэтического жанра, заключающийся в способности привести беспорядочность переживаний к логической структуре, которая сдерживала бы бесконечность и иррационализм чувственного потока.

Дубровницкие поэты обратились к сонету, следуя традициям ренессансной лирики. Сонет в Далмации и Дубровнике в короткие сроки эволюционировал, как с точки зрения образности, так и самой его структуры.

За действием вместе со зрителями наблюдают и пастухи, в том числе Грубиша, который являет собой в пьесе М. Држича собирательный образ человека из народа. Грубиша влюбляется в Венеру, и в его словах очень искренне и прочувствованно «звучит неутоленная жажда любовного служения женственности» [4, с. 54]. Красота богини, «златокосой вилы», пронзила его сердце. Перепуганные пастухи и мать Влада пытаются отговорить Грубишу от этой нелепой затеи. Особенно стыдит Грубишу мать, называя его «безрассудный сынок мой» («nesvesni sinko moj»).

Адонис – божество смерти финикийско-сирийского происхождения с ярко выраженными растительными функциями, связанными с периодическим умиранием и возрождением природы. Он также был излюбленным героем художников, таких как Джорджоне, Тициан, Тинторетто, Карраччи, Веронезе, Рубенс, Пуссен. Адонис показан в пьесе усталым. Утомясь охотой, он решил отдохнуть и лег под дерево, обращаясь к зеленой дубраве с просьбой, чтобы его сон ничто не потревожило, чтобы только соловьи могли его разбудить, после того как он отдохнет «Соловьи, прошу вас, с зеленой горы, посплю еще час и разбудите меня» (“Svavici, molim vas, od gore zelene, kad pospim njeki cas, produd`te rak mene”) [10, с. 154]. Мотив пробуждения спящего трелями соловьев явился старым поэтическим топосом Средиземноморья.

Купидон, спутник Венеры, выражает вечное стремление к любви, а в мифологических сценах становится вершителем действия, своеобразной «пружинной» сценического действия. Купидон своей стрелой ранит Адониса и таким образом воздействует на ход развития событий.

В обращении Венеры к сыну Купидону заметно влияние народной поэзии. Оба персонажа в речи используют слова, часто звучавшие в приказаниях. Так, например, Венера говорит: «Сынко, моя сила, сынко меня охраняет» (“Sinko ma kriposti, sinko me hranjenje”) [10, с. 151]. В приказаниях Дева Мария употребляла подобное обращение “Sinko moj”, а Амур в «Венере и Адонисе» ей отвечал, как Иисус своей матери: «Мама моя радость, мама для меня царство небесное» (“Majko ma radosti, majko me blaženstvo”) [10, с. 151].

Купидон связывает Адониса, и, просыпаясь, тот не может понять, что происходит: «Ой, что со мной, связан я, ай!» (“Jaoh meni, što je ovaj! Svezan sam, vajmeh, ja”) [10, с. 154]. Венера предстает перед Адонисом во всей красе, говоря, что может освободить его из плена при условии, что он будет ей принадлежать. В ответ на ее слова Адонис восклицает: «Вот я, моя шея, свяжи меня!» (“Ovo t`vrat – veži me!”) [10, с. 155]. Венера связывает его своими золотыми волосами (золото, как известно, воплощало идею ценности) [3, с. 68].

В этой пьесе М. Држич изображает Венеру в образе языческой богини с распущенными волосами, как в мифологии славянского Юга представляли Вилу [6, с. 101–104]. Инициатива в этой пасторали принадлежала Венере, олицетворявшей чувственное начало, любовь, а Адонис, воплощавший красоту, покорно ей подчинился. Этот союз символизировал брачные узы, ведь пьеса была показана на свадьбе.

Драматург воспевал красоту души и красоту тела, стремясь показать, что именно в любви проявляется высший смысл повседневности и обыденности. Гармония природы и человека – вот к чему стремились в эпоху Ренессанса, а М. Држич в этих пасторально-мифологических сценах выразил аллегория вечной любви. Если позднее в поэме Шекспира Адонис отвергает Венеру, то у М. Држича она является символом женственности и красоты, а вовсе не представляет собой эгоистически чувственное, плотское начало. Поэтому и Грубишу, простого паренька, заморозило женское начало Венеры, но при этом в его отношении к ней проявляется чувственность. Казалось бы, пастораль – жанр куртуазный, но сколько она таит ресурсов текстовых категорий. В пасторали формируется понимание разнообразия мира, состоящее из гармонизации духовности и телесности.

В пьесе Држича соединяются мифологические и фольклорные элементы, которые, вступая во взаимодействие, создают единое театральное действие, хотя сельские и мифологические сцены не были связаны между собой диалогами. При построении пьесы «Венера и Адонис» М. Држич использует излюбленный писателями эпохи Возрождения прием симметрии.

Действие в пьесе разворачивалось в реальном времени и, таким образом, быстро подходило к развязке, финалу. Мифологические сцены переносили зрителей в фантастический мир, вызывая ассоциации, связанные с Дубровником и его окружением, прославляя и идеализируя этот город. Именно в Дубровник направляются Кояк и Влада, чтобы найти счастье для Грубиши. Пастухи сообщают всем собравшимся, что уведут юношу, который упрямо стоит на своем, от греха подальше. Они вместе с Грубишей, смеясь над его страстью, отправляются восвояси. Эти пасторальные сцены наполнены характерным для М. Држича ироническим отношением к персонажам. С пожеланием «с богом» и приглашением на свадьбу Влахо Држича все идут на ужин, чтобы продолжить свадебное торжество («Grubiša, ovamo! Veseli da' vjeru, a Vlaho vas tamo šeka na večeru»).

Држич задумал свое оригинальное произведение с ярко выраженными славянскими чертами, воссоздающими народный колорит, в котором отражался дух неповторимой дубровницкой культуры.

Пасторальную миниатюру «Венера и Адонис» можно обозначить как мифологическо-пасторальную драму, в которой проявились также черты фарса, характерные для народной смеховой культуры. М. Држич не только пытался открыть новые формы и новые пути выражения комического, он создавал пастораль именно дубровницкого края. Перед зрителями предстали хорошо узнаваемые персонажи, что позволило М. Држичу обратиться к типизации. Драматург стремился выразить во второй части пасторали своё понимание любви. У М. Држича, как и у У. Шекспира, не было спора чувственной и идеальной любви. Адонис не погибал. Драматург подчёркивал, что главное для него – красота и гармония. Только истинная любовь ведёт человека к прекрасному и возвышенному.

Список литературы

1. Бурлина Е. А. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Саратовский ун-т, 1987. 165 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Искусство, 1970. Т. 4. С. 331–336.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
4. Гавелла Б. Драма и театр. М.: Прогресс, 1976. 198 с.
5. Дажина В. Д. Влияние зрелищно-карнавальной и театральной культуры Возрождения на творчество раннего Понтормо // Советское искусствознание. М., 1980. Вып. 1. С. 104–122.
6. Кравцов Н. Н. Чудесное и фантастическое в сербском эпосе // Сербский эпос. М.: Л.: Гослитиздат, 1933. С. 5–30.
7. Чеснокова Т. Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. М.: Макс Пресс, 2000. 216 с.

8. Cronia A. Per una interpretazione di Marino Darsa. *Rivista di litterature moderne*, Firenze, god 11, 1953. Br. 3. S. 1–8.
9. Čale F. Marin Držić. Zagreb: Školska knjiga, 1971. C. 97–104.
10. Držić M. Izabrana djela. Zagreb: Matica Hrvatska. Dio 1. 2011. 329 s. (biblioteka: STOLJEĆA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI). Далее текст пьесы «Венера и Адонис» цитируется по настоящему изданию.
11. Greizenach W. Greizenach W. *Geschichte des neueren Dramas*. In 2 bd. Halle a. S., 1901. Bd. 2. Renaissance und Reformation. 158 s.
12. Hraste K. O dijakronijaskom aspektu structure “Venere i Adona” // *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*. Zagreb, 1991. god. 38. br. 8–9–10. Kolovos-rujan-listopad. S. 825–838.
13. Košuta L. Siena nella vita e nell’opera di Marino Darsa. *Ricerche Slavistiche: Pubblicazione dell’ Istituto di filologia slava dell’ Università di Roma*, 1961. Vol. 9. S. 67–121.
14. Medini M. *Povest hrvatske književnosti u Dalmaciji i dubrovniku*. Zagreb: Izd. Matice Hrvatske, 1902. knj. 1. S. 320.
15. Pantič M. Četiri stoleća u potrazi za pravim likom Marina Držića. *Letopis Matice Srpske*. Novi Sad, 1958. god 134. knj. 382. sv. 5. Novembar. S. 339–373.
16. Pavić A. *Historija dubrovačke drame*. Sagrebu, 1871. S. 67–77.
17. Pavlišić P. *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec, 1988. 261 s.
18. Saitta G. *Marsiloi Ficine la filosofia dell’ unanesimo*. 3 ed. Bologna, 1954. P. 508–809.
19. Svelec F. *Komički teatar Marina Držića*. Zagreb: Mladost, 1968. 382 s.
20. Vodnik B. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska, knj. 1. 1913.
21. Živaljević D. Držićeva „Venera“ // *Kolo*. 1901. Knj. II. S. 109–113.

References

1. Burlina E. A. *Kul'tura i zhanr: Metodologicheskie problemy zhanroobrazovaniya i zhanrovogo sinteza* [Culture and genre: Methodological problems of genre formation and genre synthesis] Saratov: Saratovskij un-t, 1987. 165 p. (In Russian).
2. Vazari Dzh. *ZHizneopisanie naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih: v 5 t.* [Biography of the most famous painters, sculptors and architects: In 5 volumes] T. 4. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. Pp. 331–336 (In Russian).
3. Veselovskij A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics] Moscow: Vysshaya shkola, 1989. 404 p. (In Russian).
4. Gavella B. *Drama i teatr* [Drama and theater] Moscow: Progress Publ., 1976. 198 p. (In Russian).
5. Dzhina V. D. *Vliyanie zrelishchno-karnaval'noj i teatral'noj kul'tury Vozrozhdeniya na tvorchestvo rannego Pontormo* [The influence of the spectacular, carnival and theatrical culture of the Renaissance on the work of the early Pontormo] *Sov. Iskusstvoznanie* [Soviet art history] Moscow, 1980. Vyp. 1. Pp. 104–122 (In Russian).
6. Kravcov N. N. *CHudesnoe i fantasticheskoe v serbskom epose epos* [The Miraculous and the Fantastic in the Serbian Epic] *Serbskij epos* [Serbian Epic] Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 1933. Pp. 5–30 (In Russian).
7. Chesnokova T. G. *SHekspir i pastoral'naya tradiciya anglijskogo Vozrozhdeniya* [Shakespeare and the Pastoral Tradition of the English Renaissance] Moscow: Maks Press, 2000. 216 p. (In Russian).

8. Cronia A. Per una interpretazione di Marino Darsa. *Rivista di litterature moderne*, Firenze, god 11, 1953. Br. 3. Pp. 1–8 (In Croatian).
9. Čale F. Marin Držić. Zagreb: Školska knjiga, 1971. Pp. 97–104 (In Croatian).
10. Držić M. Izabrana djela. Zagreb: Matica Hrvatska. Dio 1. 2011. 329 p. (biblioteka: STOLJEĆA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI). Dalee tekst p'esy «Venera i Adonis» citiruet'sya po nastoyashchemu izdaniyu (In Croatian).
11. Greizenach W. *Geschichte des neueren Dramas*. In 2 bd. Halle a. S., 1901. Bd. 2. Renaissance und Reformation. 158 p. (In German).
12. Hraste K. O dijakronijaskom aspektu structure “Venere i Adona” // *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*. Zagreb, 1991. god. 38. br. 8–9–10. Kolovos-rujan-listopad. Pp. 825–838 (In Croatian).
13. Košuta L. Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa. *Ricerche Slavistiche: Pubblicazione dell'Istituto di filologia slava dell'Universita di Roma*, 1961. Vol. 9. Pp. 67–121 (In Croatian).
14. Medini M. *Povest hrvatske književnosti u Dalmaciji i dubrovniku*. Zagreb: Izd. Matice Hrvatske, 1902. knj. 1. Pp. 320 (In Croatian).
15. Pantič M. Četiri stoleća u potrazi za pravim likom Marina Držića. *Letopis Matice Srpske*. Novi Sad, 1958. god 134. knj. 382. sv. 5. Novembar. Pp. 339–373 (In Croatian).
16. Pavić A. *Historija dubrovačke drame*. Sagrebu, 1871. Pp. 67–77 (In Croatian).
17. Pavlišić P. *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec, 1988. 261 p. (In Croatian).
18. Saitta G. *Marsiloi Ficine la filosofia dell'unanesimo*. 3 ed. Bologna, 1954. Pp. 508–809 (In Italian).
19. Svelec F. *Komički teatar Marina Držića*. Zagreb; Mladost, 1968. 382 p. (In Croatian).
20. Vodnik B. *Povijest krvatske književnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska, knj. 1. 1913. (In Croatian).
21. Živaljević D. Držićeva "Venera" // *Kolo*. 1901. Knj. II. Pp. 109–113 (In Croatian).

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 82.091

ГРНТИ 17.09.91

DOI 10.35231/25419803_2021_1_117

*Г. С. Умарова, У. К. Доукариева,
А. Т. Давлетбаева*

«Евгений Онегин» Пушкина и эпистолярный роман Абая

Авторы рассматривают эпистолярный роман казахского классика А.Кунанбаева, подчеркивают его интерес к русской литературе и новшества, которые он ввел в национальную литературу.

Ключевые слова: Восток и Запад, обращение к пушкинским шедеврам, картина мира казаха-степняка, тайный мир женской души, внутренний мир героя.

Gulnara Umarova, Uldai Doukariyeva, Altyngul Dauletbayeva

Pushkin's "Eugene Onegin" and Abay's Epistolary Novel

The authors consider the epistolary novel of the Kazakh classic A. Kunanbayev, emphasize his interest in Russian literature and describe the innovations that he introduced into national literature.

Key words: East and West, appeal to Pushkin's masterpieces, picture of the world of the Kazakh-steppe man, the secret world of the female soul, the inner world of the hero.

The works of A. S. Pushkin in the history of Kazakh literature were first presented by the classic of Kazakh literature Abay Kunanbayev (1845–1904). According to K. Zhumaliyev, the poet began to translate since 1882 [1]. Abay translated more than 50 works from Russian classical literature in total: lyrical, prose works in the poetic version, and fables.

The Kazakh classic, translating a foreign-language work, first of all, sought to convey the ideological and emotional riches of the original.

According to the literary critic Sh. Yeleukenov, Abay understands that Kazakh literature needed to expand its literary relationships and makes a sharp turn towards the West. At the same time, he does not forget his East: after all, the East for Abay

is the mother who nursed him with her breast. Abay had a historical mission to become a kind of synthesizer of two powerful artistic treasures. Russian culture, whose works opened up a new world for him, the spirituality and unity of the Russian nation and its unique culture. About this, in particular, about the novel in verse by A. S. Pushkin "Eugene Onegin" Abay told his countrymen for hours, or even days, all night long... [2]. He was interested in the experiments of Russian poets A. Pushkin and M. Lermontov.

Mukhtar Auezov, who fully studied the creative history of Abay texts, noted that Pushkin's story "Dubrovsky" was a discovery for Abay. Then he goes on to "Eugene Onegin" and works on it: Auezov in his famous novel "The way of Abay" showed how Abay "talented retold Pushkin's novel "Eugene Onegin", put melodies on letters from Tatiana and Onegin", and concluded that it was "Pushkin who discovered all the richness of the Russian language" [3, p. 502].

It was in those years, according to Sh. Yeleukenov, the poet showed interest in the novel. Abay turns to Pushkin at the call of his heart. He comes to the right decision: to create a Kazakh version of "Eugene Onegin"; more than an ordinary translation of the work. Abay was looking for forms to present a novel in the Kazakh language that would be loved by the steppe Kazakhs.

As a poet, he developed his own version of the novel in his own way and sometimes, contrary to the original, modified it. "At the end of his translation, Abay, for his part, gives the floor to Onegin. This Pushkin does not have, " wrote the chief abayeved, academician M. Auezov [3, p. 8].

Abay translated " Tatiana's Letter "from the novel in verse "Eugene Onegin" into Kazakh in 1887–1889. Until that time, "Eugene Onegin" was translated only into Azerbaijani in Eastern literature. Abay became the second. Abay composes music for his translation. In the end, "Tatiana's letter to Onegin" of 19 stanzas becomes a favorite piece of music of Kazakh youth [4].

The reasons for the Kazakh classic's appeal to Pushkin's masterpieces, G. Umarova believes, are dictated by the fact that Abay was attracted by the purity of Tatiana's soul, Pushkin's skill in transmitting the most subtle and intimate movements of the female soul. Tatiana was endowed with moral purity, nobility, and spiritual integrity. Thought and feeling, reason and action mean the same thing to her. Pushkin emphasized her deep mind. All this, according to G. Umarova, attracted attention in the image of Tatiana Abay [4].

Abay did not pursue the task of literal translation of episodes from Pushkin's novel, according to G. Umarova. Kazakh poet that was not so important, he was fascinated by the artistic world of the Russian classics, world view of people from different national culture, but in tune with the thoughts, views and outlook of the akyn [4].

An epistolary work created by Abay based on the translation of Eugene Onegin, by Sh.Yeleukenov can be considered the first work in Kazakh literature related to the genre of the novel [2].

The Kazakh publicist, translator, and prose writer Gerold Belger (1934–2015) interprets Abay's desire for Pushkin's work in adulthood in his own way. Says G. Belger, Abay carefully and thoughtfully read the novel "Eugene Onegin", and thus studied according to it, Russian society and Russian life, language, the soul, the culture of the people in power manivshy it, steppe peoples; and, on the other, he carefully chose from the "encyclopedia of Russian life" fragments and motives, which in the Kazakh language sounded would be accessible and understandable for educational and aesthetic sense of the national environment of the late nineteenth century. Abay took a creative approach to the translation-then exactly, then freely, then following the original, then allowing himself some deviations, justifying himself by the fact that he is a steppe man and his perception is different, recreated seven passages from Eugene Onegin. The poet independently composed the music for the excerpts "Tatiana's Letter to Onegin" ("Amal zhok, kaittim bildirmey...") and "Tatiana's Song" ("Taniri koskan zhar edin, sen..."), which became an unusual masterpiece in Kazakh poetry and very quickly spread throughout the steppe as a national creation [4].

Abay's version "Eugene Onegin" will not produce all the productions. From Pushkin's novel, there is also a part of it that may have aroused the greatest interest of steppes. Abay wrote the translation of Pushkin's novel in the form of a cycle, which consists of three main heroes and a single portrait of Onegin's character, written in the genre of writing: "Tatiananyn Oneginge zhazgan haty" ("Tatiana's letter to Onegin"), "Oneginnin sipaty" ("Portrait of Onegin"), "Oneginnin Tatianaga zhauaby" ("Onegin's novel answer to Tatiana"), "Oneginnin sozi" ("Word of Onegin"), "Oneginnin Tatianaga zhazgan haty" ("Letter of Onegin to Tatiana"), "Tatiana sozi" ("Word of Tatiana"), "Lensky sozinen" ("Monologue from Lensky") and, finally, "Oneginnin olerdegi sozi" ("The word of Onegin in the Dead"), which is not in the plot of the novel by A. S. Pushkin. Without the last part, Kazakh listeners would not understand the content of the novel as a whole, i.e. without it, it would remain without a logical end. All eight songs on four of Abay's own melodies were widely distributed in the Kazakh steppe. However, the question of why Abay did not translate the novel in full remains open to this day. Abay understood that his listeners-fellow countrymen who were brought up on classic Eastern dastans about love, will not be able to fully appreciate the drama of the relationship between Onegin and Tatiana. After all, the Eastern tradition forced lovers to make sacrifices for love, and even to death, for this it is enough to recall the plot of the epic "Kozy-Korpesh and

Bayan-Sulu". Therefore, Abay is very careful when choosing passages for his translation. Therefore, in the "Song of Tatiana" in the first line, Abay does not use the word "Allah" or "God": "you Are my spouse, given by the Almighty" [5]. For Russian and Kazakh girls who sing Tatiana's song, there should be one common concept – "the Supreme", and then everyone will understand both Abay and Pushkin.

Tatiana's letter, which was allegedly written in French, sounds with no less force in Abay. Onegin swears to Tatiana that he loves her with his brother's love. These places are also absent in the Kazakh version. In his letter, a disappointed Abay's Onegin begs the girl to understand him, and does not read her a moral. That is why the epistolary novel in content and style do not fully coincide with the original work. Abay significantly changes the text of Pushkin.

Finally, in the Kazakh version, it is not by chance that the letter ends with words that are not contained in the "sermon": "Sorly Onegin, zhody ozin bil, qai tarapqa qangyrar" [6, p. 142]. Subscript meaning: "Poor Onegin, where, on what road you wander, only you know." By Sh. Yeleukenov, with these words, which are absent from Pushkin, Abay seems to precede what will happen to Onegin in the Kazakh version.

For us, the fact is that in this letter Abay presents the speaker of Onegin as Mohammed (she is an Orthodox Christian in origin). "By Allah, I connected with you with strong ties," he writes to Tatyana. In another place, Onegin compares Tatiana with the "mihrab". The mihrab is a place in the dream, addressed to Mekka. From there, the Mullah addresses the faithful. "You, my Mihrab, turning to you, precluding the columns," Onegin says.

We are also interested in the moment when in the epistolary novel Onegin comes and pleads in love. In his words, pure eastern figurative words sound: muz zhuregim mai syqyldy erip, ot bop kuidi zhan; mihrabym sen bas uramyn; sen – agashta pisken alma; aq zhuzindi bir korip qur, olse bolmas armanym [7].

Abay's "Word of Tatiana" consists of fifty-six lines, and the original text itself contains all one hundred and fifty-four. In the Kazakh version, Tatiana is a married woman, not a princess; her husband is not a General who was maimed in the war. Abay's version does not mention the wild places of the village, the poor dwelling, the humble cemetery where Tatiana's nanny is buried. Abay adapted Tatiana for his audience, for the picture of the world of the Kazakh steppe man, taking into account his national perception of the world. As the heroine of an epistolary novel, the poet adapts her more to the Eastern picture of the world. Kazakh Tatiana differs in many ways from the description in the original: as a steppe girl, she became much more reserved, humble, and internally focused. Abay was attracted by Tatiana's courage to declare her love first. The archetype of a woman defends her right, love and is not shy about this love, like the heroines from the Kazakh lyroepos (Bayan from "Kazy-Korpesh-Bayan-Slu"). After all, there was no such thing in world literature before!

In Pushkin, the main character remains alive, although his further fate is unknown, the author specifically used the "open end" technique. But Abay, as the literary critic Temirgali Nurtazin writes, "does not want to leave Onegin to fend for himself, he believes that he should die, and not drag out a miserable existence" [8]. According to Abay, Onegin sees the meaning of life in love for his beloved woman, parents, believes G. Umarova. That is why Abay added "Onegin's Dying word". The writer and translator from Russian and German into Kazakh, Gerold Belger, believes that "what Abay did when translating selected passages from the "E. O." has no analog in world literature.

Eight excerpts from "E. O." performed by Abay in 1887–1889 (only 376 rows), set out the essence of Pushkin's novel, his essential love story in adaptation, adaptation to the Kazakh mentality, the worldview and spiritual structure Kazakh listener in the extraction and interpretation of the basic outline of the narrative, a philosophy, images and actions of the novel's characters given spiritual charge and public claims of that era, the Kazakh environment in which he lived and worked great alone Abai" [9]. On May 17, 1936, a version of "Eugene Onegin" in the form of a dastan was first published in the newspaper "Socialdy Kazakstan". The publication was opened by E. Ismailov's article "Pushkin in the literature of the Kazakh people". The author of this dastan was the poet, composer Asset Naimanbayev, one of Abay's talented students. Abay's version of Eugene Onegin influenced all folklore versions of the translated Pushkin story, which can be considered as nazir (nazir (Arabic) – in Eastern poetics, the poet's "response" to the work (poem) of another poet) of the Abay's text.

As a result, it is concluded that the distinctive feature of Abay – genius is that due to the richness of the Kazakh language, he sought not just to give the listener a dry content, translation of the original, but enriching it, creatively comprehend the work, thereby raising the native literature to a higher level of development. Russian poet M. Auezov noted that "Abay is able to retell Pushkin's novel "Eugene Onegin" and understands that it was "Pushkin who discovered all the richness of the Russian language", just as the first Kazakh poet who used the poetic experience of his Russian predecessor, a master in the shop, discovers the richness of imagery and diversity of the native Kazakh language.

Abay is interested in the poetry of A. S. Pushkin, and through him the works of Goethe and Byron, there by opening up ideas about the personal beginning, individual worldview, individual "I", which did not exist in Kazakh literature before. After all, in national literature, in particular, in the works of Kazakh zhyrau, whose works were close to classicism, it was about such topics as good and justice, national unity, political discussion; and through Pushkin, Abay Kunanbayev learns about the soul, namely the female soul, plunges into the spiritual space of a person. Abay, thanks to the Russian classic, for the first time in Kazakh literature discovered the secret world

of the female soul, the psychologism of the lyrical hero, the inner world of the hero who is alone. "In the vast literature about Abay, accumulated from 1889 to 1964, and comprising more than three thousand titles, – emphasizes professor K. Zhumaliyev, – you can see not only the depth and breadth of our interest in the great poet, but also a certain pattern, which, in our opinion, is that critics and literary critics correctly learned the indisputable truth that Abay is a mirror of its era, that you cannot, without looking at this mirror, neither learn nor understand the history, traditions, ideological aspirations, the past people" [10, p. 181].

The founder of realistic lyrics in Kazakh literature, Abay Kunanbayev, reunited with Pushkin and world poetry, discovered not only other unknown spiritual worlds, but also rediscovered himself, the great creative possibilities of Kazakh literature. He realized that his native literature can do anything, because there are no heights that it would be impossible not to conquer.

Abay recreated seven excerpts from "Eugene Onegin" together with the translator's own version of the hero's death letters became an unusual masterpiece in Kazakh poetry, considered as a national creation.

References

1. Dzhumaliyev K. *Kazahskaya poeziya do Abaya i poeticheskij yazyk Abaya* [Poetic language of Abai]. Almaty: Kazuchpedgiz, 1948. 212 c. (In Kazakh).
2. Eleukenov Sh. *Pushkin i jepistoljarnyj roman Abaja* [Pushkin and Abai's epistolary novel]. URL: <http://sozvuchie.by/mustaj-karym-4/sheriazdan-eleukenov-pushkin-i-epistoljarnyj-roman-abaya.html> (In Russian).
3. Auezov M. *Sbornik iz dvadcati tomov stihov* [A collection of twenty-volume poems]. Almaty: Zhazushy, 1986. T. 19. 240 b. (In Kazakh).
4. Umarova G. *Recepcija russoj klassicheskoj literatury v kazahskoj slovesnosti v perevode Abaja Kunanbaeva. Stat'ja v materialah MNPK «Rusistika i sovremennost'», prourochennom k 175-letnemu jubileju Abaja Kunanbaeva* [Reception of Russian classical literature in Kazakh literature in the translation of Abai Kunanbayev. Materials of the international scientific-practical conference "Russistics and modernity", timed to the 175th anniversary of Abai Kunanbayev April 27, 2020]. Atyrau: Atyrauskij gos-yj un-t im. H. Dosmuhamedova, 2020. 356 p. Pp. 285–289.
5. Abaj. *Stihi. Pojemy. Proza*. Almaty [Poems, Prose / comp. G. Belger]. Almaty: Mektep, 2002. 192 p. (In Russian).
6. Qunanbaev A. *Sobranie sochinenij v dvuh tomah* [Collected works in two volumes]. Almaty: Gylym, 1977. T. 1. 122 b. (In Kazakh).
7. Qunanbaev A. *Oneginin Tat'janaga zhazgan haty* [Onegin's letter to Tatiana]. URL: https://bilim-all.kz/olen/1376-Oneginin-Tat_yanaga-zhazgan-haty (In Kazakh).
8. Nurtazin T. *Neskol'ko slov ob Abae* [A word about Abaj] *Ontustik Qazaqstan* [South Kazakhstan]. 1967. 25 qyrkujek (In Kazakh).
9. Bel'ger G. *Jetjudy o perevodah Il'jasa Dzhansugurova* [Sketches on the translations of Ilyas Dzhansugurov]. Almaty: Falym, 2001. 258 p. (In Russian).
10. Abaj Kunanbaev. *Bibliograficheskij ukazatel'* [Bibliographic index]. Alma-Ata, 1965. 288 p. (In Russian).

Тема лицемерия в произведениях Ж. Б. Мольера «Тартюф, или Обманщик», А. С. Грибоедова «Горе от ума» и Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»

До наступления Нового времени лицемерие существовало как личное качество персонажа. Но уже в XVII веке меняется система мировоззрения человека: возникает множественная картина мира, и проблема лицемерия приобретает общечеловеческий характер.

Многие научные работы посвящены возникновению и описанию этого явления в жизни человека, но оно рассматривается только через социальные, культурные, исторические факторы Нового времени. Иными словами, в них нет сопоставительного анализа проблемы «быть и казаться» в разные исторические эпохи, нет и чётких описаний того, как эта проблема приобретала различные модификации и интерпретации с ходом времени.

Цель статьи – на основе анализа произведений Ж. Б. Мольера «Тартюф, или Обманщик», А. С. Грибоедова «Горе от ума» и Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» выяснить возможные причины и последствия возникновения проблемы лицемерия, проследить изменения и преобразования этого явления в европейской литературе Нового времени.

Ключевые слова: Ж. Б. Мольер, А. С. Грибоедов, Ф. М. Достоевский, проблема лицемерия, «быть и казаться», картина мира, Новое время, позитивизм, модернизм.

Tatiana Komarova

The Topic of Hypocrisy in the Works of J.B. Moliere "Tartuffe, or The Impostor", A. S. Griboedov "Woe from Wit" and F. M. Dostoevsky "Stepanchikovo Village and its Inhabitants"

Before the New Age, hypocrisy existed as a personal quality of a character. But already in the XVII century the system of a person's worldview was changing: a multiple picture of the world appeared, and the problem of hypocrisy assumed a universal character.

Many scientific works are devoted to the emergence and description of this phenomenon in human life, but it is considered only through the social, cultural, historical factors of the New Age. In other words, they do not have a comparative analysis of the problem of "to be and to seem" in different historical eras, nor do they have clear descriptions of how this problem acquired various modifications and interpretations over time.

Therefore, analyzing the works of J. B. Moliere "Tartuffe, or The Impostor", A. S. Griboedov "Woe from Wit" and F. M. Dostoevsky "Stepanchikovo Village and its

inhabitants”, we tried to find out the possible causes and consequences of the problem of hypocrisy, to trace the changes and transformations of this phenomenon in the European literature of the New Age.

Key words: J. B. Moliere, A. S. Griboyedov, F. M. Dostoevsky, the problem of hypocrisy, "to be and seem", picture of the world, New time, Positivism, Modernism.

I. Проблема «быть и казаться» в европейской культуре Нового времени
XVI век ознаменуется началом технического прогресса и научной революции. Большие перемены произошли в сознании человека после того, как Николай Коперник предложил гелиоцентрическую систему мира взамен общепринятой геоцентрической в своей работе «О вращении небесных сфер» (1543 г.). Также учёный высказал ряд новых идей, например, о принципе относительности, догадки о законе инерции и всемирном тяготении.

В революционных открытиях, идеях и догадках Коперник был не одинок. Позже к его научным идеям присоединился Джордано Бруно. В 1580 году он указал на тот факт, что Земля вращается вокруг Солнца, а последнее и вовсе рядовое светило. А Галилео Галилей изобрел телескоп и пополнил ряд революционных открытий. Разрушать привычные представления о мире продолжил Иоганн Кеплер. В 1609 году он издал книгу «Новая астрономия», где устанавливалось, что планеты движутся не по окружности, а по эллипсисам, причём совсем не равномерно, а чем дальше от Солнца, тем медленнее. Здесь же стоит вспомнить и открытия Декарта, Гюйгенса, Ньютона и других.

Но как же всё так скоро перечисленное можно связать с человеком, его картиной мира, искусством?

«Искусство не может не впитать в себя, не отразить противоречия и хаос наступившей эпохи, оно воистину воплощает "поэтику кризиса"» [12]. Этот кризис тесно связан с тем радикальным сдвигом в картине мира, который происходит на переломе от средневековья к Новому времени в процессе и общественно-исторических коллизий, и религиозного раскола единого западного христианского мира на католичество и протестантизм, и научной революции.

Новые естественнонаучные открытия не просто усваиваются, осмысливаются, но драматичным образом переживаются человеком XVII столетия: *«Все новые философы в смятенье,/ Эфир отвергли – нет воспламененья,/ Исчезло Солнце, и Земля пропала,/ А как найти их – знания не стало... едва свершится/ Открытье – все на атомы крошится...»* (Д. Донн). Для Кеплера сама идея бесконечности Вселенной «несет в себе какой-то таинственный ужас», Паскаля тревожит как «вечное безмолвие бесконечных звездных пространств», так и хрупкость человека – «мыслящего тростника» [12].

К этому новому пессимистическому знанию добавляется острое расхождение между разумом и верой.

Человек средневековья обладал относительно цельной картиной мира (однако это не говорит о её верности и безоговорочности). Человек был спокоен. Ему не нужно было заботиться об истинности – всё диктовала церковь, религия. Всё, что нужно знать человеку о своём «я», о своей жизни, боге, мире есть в Священном Писании. Понимая, что Священное Писание учит тому, «как попасть на небо, но не тому, как перемещается небо», воспринимая природу как то, что «написано на языке математики» (Галилей), человек Нового времени не успокаивался, а тревожился: «Математическое мышление настолько разрывало все прочные сплетения, что колебалась и бледнела не только прежняя теологическая картина мира, но менялось и внутреннее видение». В целом для эпохи в высшей степени характерна сама ситуация напряженного и индивидуального, самостоятельного мировоззренческого выбора, непрерывного обсуждения конфессиональных вопросов, доходящих до прямых политико-идеологических противостояний и отталкивания от церковной догматики [12].

Наступающая эпоха рационализма, чье воздействие ощутили на себе и классицизм, и барокко, одновременно проникается «тревожным ощущением неразумия, поселившегося внутри самого разума» [12]. Разум в XVII веке – это, прежде всего, этическая опора: не безграничность познания, не безусловность, абсолютность человеческого знания, а нравственный смысл разумного начала в человеке.

Диссонансы действительности, тоска по гармонии, по упорядоченности становятся важной психологической составляющей мировосприятия личности в эту эпоху [12].

Итак, разлад между идеалами Ренессанса и окружающей действительностью, сдвиг в научном познании (работы Коперника, Кеплера, Кампанеллы, Галилея) и, как следствие, изменение представлений о структуре Вселенной, создание всеобъемлющих философских систем (работы Декарта, Спинозы, Лейбница), возникновение новых культурных, социальных, религиозных отношений приводит к возникновению новых представлений человека о мире в целом, нового миропонимания и мироощущения.

Человек задается вопросом: как выстроить новую концепцию мира? Он обращается к проблеме соотношения внешнего и внутреннего в предметах и явлениях, в самом себе. Возникает представление о множественной картине мира. Решение тех или иных проблем зависит от множества обстоятельств, а «доброе» и «плохое» может трактоваться с разных точек зрения, в зависимо-

сти, опять же, от обстоятельств. Центральной проблемой становится соотношение между «иллюзией» и «реальностью», «лицом» и «маской», каким ты «кажешься» окружающим и тем, что ты «есть».

XVII век – это особый историко-культурный феномен – «эпоха, когда современный человек начинает узнавать себя» [12].

В литературе XVII столетия находит отражение возрастающий интерес к проблемам взаимосвязи человека и окружающей его действительности: социальная обусловленность человеческой судьбы, взаимодействие во внутреннем мире человека личного и общественного начал, зависимость человека от объективных закономерностей бытия, в том числе от закономерностей движения общественной жизни. Это идеально иллюстрирует «Дон Кихот» Сервантеса. В этом произведении сталкиваются две правды: истинные принципы Дон Кихота и законы социальной практики Санчо Пансы.

XVII век влечёт за собой удаление с исторической арены того класса аристократии, который ранее пытался жить по идеалам добродетели и чести для истории, для поколения, для родословной, т.е. пытался «быть». Этот класс пытался задавать в жизни общества определённую систему поведения, которой нужно было придерживаться независимо от обстоятельств и точек зрения. Например, воин мог поступить только так, как велит ему воинская честь, и никак иначе.

Суть же в том, что прежде аристократия, связанная ещё со средневековыми взглядами, придерживалась концепции единственно правильной системы ценностей. Поэтому нет и рефлексии по поводу несовпадения внешнего и внутреннего. «Быть» и «казаться» отождествлены. Они начинают расходиться, когда появляются альтернативы.

Множественная картина мира свидетельствовала, что любой человеческий поступок может оцениваться с разных точек зрения. Теперь любой человек может оправдать свой поступок, сославшись на правомерность иных нравственных представлений.

Конечно, с социальной точки зрения, окружающие могут оценить тот или иной поступок, но внешняя оценка не обязательно совпадает с внутренней. К тому же этих социальных точек зрения с выходом на историческую сцену третьего сословия становится достаточно много. Отсюда двойная оценка человеком себя, выливающаяся в проблему «быть и казаться». Или, другими словами, проблему лицемерия.

Говоря о возникновении новых идеалов и новой картины мира, следует упомянуть о творчестве Франсуа герцога де Ларошфуко. В своих «Размышлениях, или Моральных изречениях и максимах» он обобщает весь свой жизнен-

ный опыт и утончённое мастерство психологического анализа. В афористической форме Ларошфуко стремится дать обобщённую характеристику того эгоистического отношения к жизни, которое воспитывается в человеке новыми порядками, идущими на смену рыцарско-феодалному миру, идеалы которого в новых условиях оказываются иллюзорными. Мотивы человеческого поведения писатель ищет в сфере практических жизненных интересов. Содержательное единство «Максим» определяется общей пессимистической концепцией человека: писатель последовательно развенчивает идеалы доблести, великодушия, благородства, вскрывает их показной характер. Истинная причина поступков, прикрываемых высокими словами, – себялюбие и своекорыстие. На первый план выступает двуличие мира, разрыв между видимостью и сущностью, между «быть» и казаться». Одна из центральных тем книги – соотношение ума и страсти. Ларошфуко далёк от стоического идеала, утверждающего приоритет первого. Он признаёт первенство чувства над разумом в критической ситуации, когда они вступают в борьбу. Однако в этой борьбе и победа и поражение выглядят далеко не героически, итог для самого человека нулевой: ибо сердце так же далеко от истины, как и ум.

II. Проблема лицемерия в комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик». Тартюф – идеолог ханжества

Продолжением философии Ларошфуко и раздумий о проблемах XVII века является творчество Жана Батиста Мольера. Подытожив достигнутое его предшественниками, Мольер придал французской комедии исключительную идейную насыщенность, социальную остроту и художественное разнообразие.

С первых же шагов Мольер приступил к созданию нового типа комедии, совмещавшей в себе смелость и широту мысли либертинов, бытовой реализм писателей прозаиков и лучшие традиции современной ему драматургии.

В первом прошении Людовику XIV по поводу запрещения «Тартюфа» Мольер писал: «По роду моих занятий, лучшее, что я могу делать, это обличать в смешных изображениях пороки своего века». В этих словах заключена идейно-художественная программа Мольера. Он обличает пороки современного общества, и смех является его главным оружием.

Мольер жил и творил в ту эпоху, когда, как уже говорилось ранее, ренессансные идеалы терпят крах, и на социальную арену выходит буржуа с его ослабленными представлениями о рыцарстве и чести. Теперь истинное лицо не важно, главное – «маски», которые человек надевает в зависимости от той или иной ситуации. Истинность мотивов никого не тревожит, ведь одно и то же явление может рассматриваться с разных точек зрения.

Откликом на проблему лицемерия XVII века была комедия «Тартюф, или Обманщик».

Тартюф возникает как некое социальное явление, он порождён проблемой «быть» и «казаться». Человек находится в ситуации, когда приходится надевать разные маски, а не показывать истинное лицо. Люди постоянно взаимодействуют друг с другом, играют разные социальные роли, а эти роли могут не соответствовать потребностям их уникальной человеческой природы.

Мечтая об идеальном человеке, люди исходят из своего собственного, глубоко субъективного представления о таком идеале. Вот и герой комедии Оргон сам придумал себе идеал и пожелал увидеть его воплощение в Тартюфе, причём из самых благородных побуждений. Тартюф в свою очередь становится таким, каким его хочет видеть Оргон: совершенным, праведным, набожным, великодушным, ведущим благочестивые беседы, вникающим в положение других людей, при всём этом тихим и скромным. Если бы Тартюф не казался таким, он бы просто не смог оказаться в доме Оргона.

Очевидно, что по натуре своей Тартюф приживальщик. Он осознаёт, что истины нет, есть множество мнений и интерпретаций. И в этом мире, где маска важнее лица, а «казаться» выгоднее, чем «быть», важно только то, какое положение в обществе ты занимаешь. С точки зрения Тартюфа, один человек для другого ничего сделать не может, кроме как играть на заказ спектакль, стать таким, каким тебя хотят видеть. Тем более если богатые, власть имеющие могут выступать «заказчиками» по отношению к нижестоящим, то «исполнители» вправе рассчитывать на «компенсацию» за принятие на себя роли того, кем, по сути, они («исполнители») не являются. Перед человеком стоит задача: добиться власти, гарантирующей место «заказчика» в системе всеобщего лицемерия и игры.

Говоря о разных ролях в системе, сложившейся в XVII веке, нужно рассмотреть взаимоотношения Тартюфа со всеми обитателями дома Оргона.

Набожный и скромный с Оргоном, Тартюф страстен и красноречив с его женой Эльмирой. Она в свою очередь замечает выгодное отличие Тартюфа от её супруга. Угрожая Тартюфу, что расскажет Оргону о пылких признаниях, Эльмира вовсе не стремится избавиться от приживальщика. Её тоже в некотором смысле устраивает Тартюф как пылкий воздыхатель.

К несчастью, лицемер ничем не может угодить Дамису, ведь с приходом в дом Тартюфа последнему достанется только «вторая роль». И Дамиса, и Мариану Тартюф раздражает прежде всего тем, что он является воплощением мечты их отца (Оргона) и бабки. Примечательно, что хозяева дома демонстрируют Тартюфу, что он в некотором смысле прав: один человек всё время пытается превратить другого в куклу, заставить играть под себя какую-либо роль.

Успех же зависит от того, будет ли играть эту роль человек или же нет, наденет на себя маску или останется в истинном облики. Тартюф убеждён в том, что любую ложь, любую маску можно оправдать тем, что этой лжи, этой маски ожидают и требуют. Отличительная черта Тартюфа в том, что он не подсознательно, а осознанно пользуется открытым им механизмом человеческих отношений. Более того, Тартюф пытается поставить и других героев на своё место, «загнать» их в положение вынужденных лицемеров. И это ему почти удаётся, когда после истории с опасными бумагами, отданными ему на сохранение Оргоном, Клеант советует всем быть с Тартюфом «поласковее».

Интересно и то, что у Тартюфа нет заранее обдуманного плана погубить Оргона. Тартюф за свою игру как бы ничего не просит. Имущество, рука Марианы ему навязываются Оргоном, для того только, чтобы сильнее привязать его к себе. Тартюф, может быть, с удовольствием и дальше разыгрывал роль «домашнего святого». Но дело в том, что он не в состоянии соответствовать каждому, совмещать столь различные роли. Это оказывается невозможным. Будучи уличённым в двойной игре, Тартюф считает себя имеющим право мстить. Это вытекает из его идеологии. Ведь он играл свою роль «честно», изображал того, кого хотели видеть. А Оргон сам разрушил свою мечту-иллюзию, подвергнув испытанию свой идеал. Если кто-то ради другого создаёт иллюзию воплощения идеала, то нужно ли его проверять? Оргон ведь сам создал этого «идеального человека» в лице Тартюфа, сам же его и уничтожил, подвергнув проверке. Из мечты он попал в реальность. Тартюф же старался поддерживать иллюзии Оргона.

Таким образом, по Тартюфу, лицемерие лежит в основе бытия. В мире, где нет истинны, остаются только определённые социальные маски. Если приходится только «казаться», то правым является господин Тартюф, который не считает себя лицемером, ибо по другим правилам играть в этом мире невозможно.

Критика Мольера в этой комедии очень глубока. Это не обличение порочной сущности отдельно взятого человека, умеющего завладеть доверием богатых и знатных людей. Это попытка осознания на новом уровне рокового вопроса для XVII века – «быть и казаться». Источник лицемерия – в каждом человеке. И связано это с потребностью каждого в воплощении идеала, с желанием видеть мир таким, каким он представляется в самых сокровенных мечтах.

III. Модификация проблемы лицемерия в комедии Грибоедова «Горе от ума». Молчалин – винтик социальной машины

Откликом на проблему лицемерия можно считать и комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума». Проблема приобрела иную социальную окраску, несколько модифицировалась с течением времени, но суть её осталась неизменной: лицемерие по-прежнему правит социальными отношениями.

Грибоедов расширяет границы искусства не только за счёт главного героя – Чацкого, показывая его новый склад ума, бунтарские и просветительские идеи, но за счёт других лиц. «В "Горе от ума" разные лица, разные персонажи оказываются близки в своём жизненном поведении, потому что принадлежат одному времени и одному миру, потому что во всех них выражает себя одна и та же система общественных связей» [3, с. 17].

Модифицированную проблему лицемерия мы можем рассмотреть на примере грибоедовской Москвы, а точнее на примере кружка Фамусова, «который представляет собой всю Москву в миниатюре, а за московскими дворянами стоят петербургские, саратовские, тамбовские и проч. По всей России разъезжают *чацкие*, и везде – и в Петербурге, и в Москве – они встречают одни и те же лица.

В любом поступке и реплике Фамусова или Скалозуба, Молчалина или Загорецкого заявляет себя общество и эпоха в целом.

«Перед нами «свет» – высшее московское дворянство. Это «тузы», как они гордо зову себя, богатые и знатные вельможи. Они славятся не своими заслугами на служебном поприще, не отличным выполнением гражданского долга, не орденами и ранами, полученными на полях сражений. Нет! Рисуя себе идеал человека, у которого следует учиться жить, Фамусов говорит: *«Он не то на серебре, / На золоте едал; сто человек к услугам; / Весь в орденах; еждал-то вечно цугом»*. Богатство и власть – главное [7, с. 33].

К людям беднее себя фамусовское общество относится с презрением. Они могут «допустить» до себя бедняка, если он им нужен, но никогда не упустят случая надменно упрекнуть его.

*Безродного пригрел и ввел в свое семейство,
Дал чин асессора и взял в секретари;
В Москву переведен через мое содействие;
И будь не я, коптел бы ты в Твери, –
напоминает Фамусов Молчалину [7, с. 34].*

Московские дворяне – это кружок тесно связанных между собою, знакомых людей. Заметим, что они зачастую зовут друг друга лишь по именам и очень удивляются, когда кто-либо не знает Татьяны Юрьевны или князя-Григория. Связи помогают им вершить дела, получать новые чины и должности. Здесь выручают, но только «родного человека»; здесь ездят в гости к Татьяне Юрьевне, но больше потому, что *«чиновные и должностные – / Все ей друзья и все родные»*.

Продвигаются же по службе здесь лишь для того, чтобы *«и награжденья брать и весело пожить»* [7, с. 35].

С восторгом рассказывает Фамусов молодым людям о вельможе Максиме Петровиче, который, добиваясь места при дворе, лишь «отважно жертвовал затылком» и прославился тем, что у него часто «гнулась шея» в поклонах.

Не один Фамусов восхищается Максимом Петровичем. Мы видим, что многие посетители дома Фамусова создавали себе почёт и богатство таким же образом, как этот старый вельможа.

Репетилов, для того чтобы занять своё место в обществе, тоже использовал обходные пути: *«Барон фон Клоц в министры метил, / А я – / К нему в зятья шел напрямик»*.

А Скалозуб? Из его рассказа мы узнаем, что он в августе 1813 года «засел в траншею». После столь «блестящего» воинского подвига Скалозуб не только получил орден «на шею», но вот-вот ждёт производства в генералы.

Чинопочитание, угождение вышестоящим, хитрости, услужливость, умение, где нужно промолчать, лицемерие – вот то, что движет этими людьми» [7, с. 40].

Однако особый путь проходит Молчалин, который, нужно отметить, тоже органично вписывается в фамусовское общество. Он понимает, что является движущей силой в этом кружке, охотно принимает правила игры и отлично со всем справляется.

Поведение и идеалы Молчалина можно рассматривать через призму философии новой эпохи. Молчалин – реалист, он по праву предвосхитит, предскажет возникновение новой философии – философии позитивизма.

Позитивизм стал известен русской мысли уже в 30-40-х гг. XIX в. в связи с опубликованием шеститомного "Курса положительной философии" О. Конта. Одна из первых оценок позитивизма принадлежит В. Г. Белинскому, который в письме к Боткину от 17.02.1847 г. отзываясь об О. Конте так: «Этот человек – замечательное явление, как реакция теологическому вмешательству в науку, и реакция энергическая, беспокойная и тревожная» [2, с. 329].

«Позитивизм (от лат. *positivus* – положительный) – это философское учение и направление в методологии науки, определяющее единственным источником истинного, действительного знания эмпирические исследования и отрицающее познавательную ценность философского исследования» [13].

У философии позитивизма, как и у любой другой философии, есть свои социально-исторические и ментальные истоки.

Как известно, в начале XIX века атеизм стал постепенно вытеснять религиозное сознание. Этому и поспособствовали успехи науки и технологии (возникновение машинного производства, изобретение паровой машины, почтовой связи, научной системы земледелия, селекции растений и животных и

проч.), это же порождало утопию непрерывного научно-технического процесса человечества. Таким образом, наука начинает восприниматься как единственно достоверный источник знания.

На исторические подмостки ещё с XVII века выходит третье сословие, социальной функцией которого было обеспечение материальных основ общества. В политику и культуру постепенно входят люди прагматические, чьё поведение регулируется не духовно-нравственными мотивами, а социальными.

Также происходит глобальная смена элит, когда принцип благородства происхождения сменяется принципом личной успешности и диктатом экономического интереса.

Социальная значимость обуславливается результативностью и эффективностью деятельности, о моральной оценке этой деятельности начинают задумываться меньше. Человек обуславливается внешними, социальными и природными, обстоятельствами.

Исходя из теории позитивизма, непоколебимым является вера в личность, в ее творческие силы, в защиту «естественных движений души», вера в «разумный эгоизм» [8].

Если говорить о проблеме «быть и казаться», то в рамках позитивистской доктрины «положительного факта», проверки практикой любого высказывания, человек и *есть* то, чем он *кажется*. Сама категория *бытийности* становится для позитивизма проблемой, ибо он отказывается рассматривать понятие *истинности* в его философском преломлении, отсылая лишь к практическим результатам той или иной деятельности. С этой точки зрения важен достигнутый результат, а не мотивы, которыми ты при достижении его руководствовался.

Тартюфа Мольера мы рассматривали как идеолога ханжества, как человека, который верит, что нужно играть того, кем тебя хотят видеть, к тому же он верит, что в обществе по-другому жить нельзя. В начале XIX века появляется другой *Тартюф* – Молчалин.

Главный герой комедии «Горе от ума» Чацкий считает Молчалина бессловесным ничтожеством в человеческом облики. Чацкий не может поверить, что Молчалин стал избранником Софьи, но иронически допускает, что тот сделает удачную служебную карьеру. И Чацкий в чём-то прав. Таких, как Молчалин, любит общество. Грибоедов очень тонко и точно подметил, откуда фамусовское общество черпает пополнение. В комедии Молчалин замаскирован своим «молчанием», но с ним не всё так просто, как может показаться на первый взгляд.

«Пушкин верно заметил, что «Молчалин не довольно резко подл». Он молчит! Но, тем не менее, основная черта Молчалина – подлость. Он входит в фамусовский мир из провинциального и непросвещенного круга. Он безроден («Безродного пригрел и ввел в мое семейство», – говорит Фамусов), но, вероятно, дворянин. Провинциальность и безродность – важные признаки молчалинского мира. Его философия не подразумевает пылких нравственных бесед, поучительных монологов. Здесь другое. Хотя, по сути, Молчалин оказывается в очень похожей ситуации, что и Тартюф. Но Молчалин «разыгрывает для хозяина ту роль, которая от него требуется, не ради выгоды, а из некоего жизненного принципа, заставляющего маленького человека стараться не наживать недоброжелателей. Молчалин по природе своей человек, избегающий конфликтов, «вкрадчивый», уступчивый там, где это прямо не затрагивает его интересов. Он не лжёт, как Тартюф, не лицемерит. Он просто *молчит* и предоставляет каждому думать о себе, что ему заблагорассудится. Он не возражает, когда другие решительно не хотят понять, с кем имеют дело, и приписывают ему несуществующие свойства, исходя из собственных представлений и желаний. Ошибается Софья, считающая его человеком сердца, ошибается Чацкий, думающий, что Молчалин глупец. Не ошибается разве что Фамусов, дающий своему подчинённому очень точную характеристику: *деловой* – то есть дельный, умный в делах, исполнительный человек. Отсюда и то, что Молчалин трезво, без иллюзий, оценивает себя, свои качества и возможности и готов играть по правилам социума» [9, с 42–43].

Итак, Молчалин оказывается в доме Фамусовых. Он служит не только Фамусову – отцу семейства, но и его дочери – Софье.

Софье, после предательства гувернантки, заменившей на время ей мать, после отъезда Чацкого нужен свой человек, которого можно поставить под контроль, тот, который, не важно в силу каких обстоятельств, «за других себя забыть готов». Ей, одинокому, всеми брошенному ребёнку, нужна верная игрушка, которую всегда можно иметь под рукой. Она хочет чего-то надёжного, своего. И ум диктует ей искать человека *зависимого, покорного*, согласного быть «*под неё*» [9, с. 43]. Софья пытается уйти от реальности, от практики быта и создаёт себе образ идеального человека. Она находит в своём окружении того, кто способен играть эту *благородную* роль. Таким оказывается Молчалин. Эта ситуация напоминает мольеровскую пьесу: Софья в своём стремлении к созданию идеального возлюбленного повторяет поведение Оргона, что сам создал идеального друга, роль которого сыграл Тартюф.

Между тем Софья роковым образом ошибается насчёт своего избранника. Молчалин совсем не прост сердцем. Он очень неглуп, даже, можно сказать,

умён. Только ум этот цепкого, практического свойства, твёрдо оценивающий свои возможности, предпочитающий иметь дело с реальностью и даже выработавший собственную жизненную позицию:

Мне завещал отец:

Во-первых, угождать всем людям без изъятия –

Хозяину, где доведётся жить,

Начальнику, с кем буду я служить,

Слуге его, который чистит платья,

Швейцару, дворнику, для избежанья зла,

Собаке дворника, чтоб ласкова была [9, с. 44].

Интересно и то, что Молчалин «предполагает не угождение вышестоящим, а угождение всем. Подоплёкой такого поведения выступает вовсе не забота о благе другого, а подсказанное его осторожным умом опасение нажить врагов. «В чинах мы небольших», и, следовательно, не можем не служить, то есть не можем не зависеть от кого-то, стоящего выше. Нельзя не зависеть в социуме – это реальность» [9, с. 45].

В комедии Грибоедова Чацкий и Софья – герои романтические, ими движет не практическая, реалистическая нацеленность, а чувства, мечты, уход от действительности, чего нельзя сказать о Молчалине.

«Молчалин вполне уверенно ориентируется как раз там, где плохо ориентируются и Софья, и Чацкий. Это ему принадлежит знаменитое замечание – «злые языки страшнее пистолета», высказанное, кстати, в ответ на реплику Софьи: «Неужто на дуэль вас вызвать захотят?» Жизненные проблемы Молчалина лежат совсем не в плоскости романтических дуэлей (ещё и захотят ли вызвать, учитывая его низкий социальный статус!). Он знает, что огласка в подобном деле угрожает в первую очередь не жизни, а карьере, являющейся единственным смыслом его существования, единственной надеждой на выход из подчинённого, зависимого положения» [9, с. 46].

Молчалин реально смотрит на свои отношения с Софьей. Он прекрасно понимает, что из связи с Софьей ничего не выйдет и играет роль благоразумного и холодного влюблённого. На женитьбу он не рассчитывает: «Какая свадьба? с кем?» – восклицает Молчалин на соответствующее предположение Лизы и продолжает: «Поди, / Надежды много впереди, / Без свадьбы время проволочим». Его куда больше привлекает служанка («Весёлое создание ты, живое»). Софью же Молчалин боится. Он знает, что если его отношения с Софьей раскроются и о них узнает Фамусов, его (Молчалина) выгонят из дома, а это нарушит его планы. Он понимает, что такое положение вещей грозит его карьере.

«Но удивительно и то, что, не видя в «Софье Павловне ничего завидного» и понимая, что та любит в нём лишь свои мечты (и его разлюбит, как Чацкого), Молчалин всё-таки пытается угодить Софье, он говорит Лизе:

...желал бы вполювину

К ней то же чувствовать, что чувствую к тебе;

Да нет, как ни твержу себе,

Готовлюсь нежным быть, а свижусь – и простыну.

И всё же *горе от ума* постигло в пьесе и Молчалина. *Умная* жизненная философия угождения всем привела к катастрофе» [9, с. 46]. Софья, как и молльеровский Оргон, совершенно случайно раскрыла подлинные чувства Молчалина, однажды подслушав его откровенный разговор с Лизой. Идеал и мечты Софьи рухнули, как и мечты об идеальном человеке Оргона. Но Молчалин не оказывается разоблачённым, так как успевает скрыться ещё до прихода Фамусова. Угрозы Софьи разоблачить Молчалина не могут осуществиться, так как, во-первых, отец не поверит ей, а во-вторых, его не в чем обвинять. Разве он виноват в том, что шёл навстречу мечтам молодой девушки, ко всему прочему хозяйки дома, он играл роль верного кавалера, но при этом вёл себя скромно и осмотрительно. Молчалин, находясь в зависимом положении от Софьи, и не мог вести себя иначе.

Реалист Молчалин и здесь не проигрывает, он всё просчитал. Он прекрасно вписывается в сложившиеся социальные отношения чиновной Москвы, идеалам предпочитавшей надёжные связи. Пусть ущербную, но способствующую карьерному преуспеванию социальную реальность Молчалин предпочтёт любым мечтам и чувственным увлечениям.

IV. Ф. М. Достоевский как предтеча модернистского скепсиса. Фома Опискин – «искренний лицемер»

Своё продолжение и дальнейшее развитие проблема лицемерия, проблема «быть и казаться» получает в литературе середины XIX века, а именно в творчестве Фёдора Михайловича Достоевского.

В западном литературоведении принят термин «литературная революция». Ее относят к рубежу XIX–XX веков или к кануну Первой мировой войны и понимают под ней отречение от позитивизма, определившее пути развития искусства XX столетия. В русском литературоведении эта «литературная революция» (или модернизм) начинается уже с Достоевского. Достоевский предстаёт как автор, который ломает традиционные способы повествования. «Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную концепцию мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию» [1, с. 20].

Модернизм утверждает идею творимой жизни, идею «серьёзной» игры, идею правильности всех субъективных «верований». Утрата объективных оснований жизни приводит к абсолютизации субъективных переживаний и верований индивида. Проблема «быть и казаться» в модернизме получает парадоксальное преломление. Поскольку категория «быть» – проблематична, человек и есть только то, чем он *кажется*. Субъективное возводится в ранг общезначимого. Так появляются *искренние* лицемеры, фанатики социальной идеи или художественной доктрины.

Таким образом, *истина* бытия теперь заключается не в «быть», а в «казаться». Иллюстрирует эту проблему герой Достоевского – Фома Фомич Опискин.

Тема униженного человека, его ущемленного достоинства и болезненной амбиции, уже получившая отражение в «Двойнике» и других произведениях Достоевского 1840-х годов, стала центральной в «Селе Степанчикове», где она предстала в новом, неожиданном ракурсе: психологически ущемленный, болезненно сознающий в душе свою духовную неполноценность, в прошлом униженный человек перерастает здесь в мучителя и тирана; его переполняют мелочная злоба и ненависть к окружающим людям вместе с постоянной потребностью психологического самоутверждения за счет тиранства над ними.

Фома отличен психологически от мольеровского героя. Ситуации «Гартюфа» как бы намеренно предложены автором читателю в «Селе Степанчикове» в качестве возможной мотивировки, но отвергнуты им. Так, предположение, что «генеральша находилась в непозволительной связи с Фомой Фомичом», отведено автором. Не было у Фомы и интереса к Настеньке, что можно было бы вначале подозревать. Наконец, Фома отказался от предложенных ему Ростаневым денег – и отказался искренне. Фома не преследует определенной сознательной цели, он ничего не планирует заранее, действует по наитию. Акцентировав в поведении Фомы моменты, не поддающиеся простому, рационалистическому объяснению, Достоевский затронул в «Селе Степанчикове» тему, ставшую центральной в «Записках из подполья».

«<...> Со стороны Опискин видится в настоящем свете – как «плюгавенький человек», капризное ничтожество. Однако всякий, кто непосредственно соприкасается с ним, кто попадает в сферу лжи, лицемерия, «таинственных», лишённых реального смысла и логики рассуждений Фомы, теряет ориентировку в действительности и становится безвольной жертвой и невольником самозванного пророка. Огромную роль в этом процессе подчинения, одурманивания играет красноречие Фомы, тем более действенное, чем бессмысленное, следовательно, «таинственнее» его слова» [11]. Однако, дело не только в этом.

Опискин сам верит в свои душеспасительные беседы и наставления, они для него *истинны*. Он сам надел на себя маску пророка и сам же в неё поверил.

Вместо «теоретика лицемерия» Тартюфа, вместо «прагматика» Молчалина перед нами *художник*, верящий в собственные мифы (в частности, в самонепогрешимость), и тиран, навязывающий свою веру всем окружающим. Фома Опискин у Достоевского оказывается пародийным предшественником всех «искренних лицемеров» модернизма – идеологов всяческих «измов»: Ленина, Гитлера, Сталина.

«<...> Контролю Опискина подвергаются не только поступки, не только слова, но мысли и даже сны – и они наказуемы. Подлинная цель этих истязаний – удовлетворение болезненного самолюбия Опискина, мнимая же цель – исправление пороков Ростанева с тем, чтобы он «смирил свои страсти» и, «забыв себя», нравственно приблизился к своему «учителю». Фома утверждает, что, познав его авторитет, каждый человек должен чувствовать, «как будто в душу» его «слетел какой-то ангел» [6]. Он убеждён, что имеет право отпускать грехи и благословлять браки» [11].

У Опискина есть претензия указывать на путь к обретению «всемирного счастья», готовность вещать нравственные истины «разом всему человечеству» и, вместе с тем, Опискин убеждён, что ему суждено «облить» современников «лучами новых идей» [6].

Все эти претензии и убеждения Опискина от того, что он перестал существовать в реальности (в реальном мире он никто, ничтожный приживальщик и литератор-неудачник), он уходит в свой придуманный «идеальный» мир, в который искренне поверил и в котором процветал. Ужасное в том, что, искренне поверив собственной лжи, Опискин перестаёт «быть», он всего лишь «кажется». В образе этого искреннего лицемера границы между истиной и ложью размыты, потому что Фома убеждён, что в его лжи заключена истина.

Но, может быть, ещё ужаснее, что его «ложь» каким-то мистическим образом начинает подчинять себе реальную жизнь, калеча существование всех «обитателей села Степанчикова». Тема *бесов*, ставшая ведущей в поздних романах Достоевского, здесь уже заявлена с впечатляющей полнотой. Будущее вызывает у писателя тревогу, потому что в модернистском дискурсе виртуальное неотличимо от реального и вполне успешно его заменяет.

«Казалось бы, объяснён и ясен характер Фомы. Он и мелочен, и зол, и завистлив, капризен и вздорен. Всё это мы знаем уже с первых страниц романа.

Но вот парадокс: вчерашний шут, он почитаем обитателями Степанчикова, после каждой вздорной выходки, непростительной для любого, прочнее

его авторитет; он и воцаряется-то в Степанчикове вполне лишь после катастрофы – изгнания и слишком поспешного униженного своего возвращения, лишь после созидания "всеобщего счастья"» [7, с. 168].

Разгадка этого парадокса – игра Фомы.

Иногда Фому называют «русским Тартюфом». Это неточно. При всей внешней схожести приёмов ханжеского красноречия героев нет ничего более несхожего, чем Тартюф и Опискин. У Фомы нет корыстной цели, к исполнению которой он стремился бы. Образ Фомы полемически противопоставлен этому типу, или, говоря словами Достоевского, «породе житейских плутов, прирождённых Тартюфов и Фальстафов». Фома – не «прирождённый Тартюф», не «житейский плут», но, по отзыву одного из персонажей романа, – «человек непрактический; это тоже в своём роде какой-то поэт» [7, с. 170].

Игра Фомы имеет эстетический характер. Он, прежде всего, эмоционален, способен на неожиданный для себя поступок, искренен и несчастен в своей игре. Фома капризно чувствует аудиторию, по какому-то наитию понимает её и тех, против кого он ведёт игру. И так всегда, кроме одного раза, когда «нашла коса на камень» – на любовь. Любовь оказалась тем чувством, растлить которое бессилён Фома.

Фома играет в исключительную натуру. Исключительность положения в русском обществе того времени гарантировало писательство. Но Фома, кроме того, что бездарен, ещё и неудачник. Уязвлённое самолюбие – скрытый двигатель Фомы. В своём самоутверждении он стремится к власти над душами. Перед ним благоговеют полуобразованные обитатели Степанчикова – он играет на их тяге к высшим духовным потребностям. Не все участвуют в этой игре. Не способны на игру Фомы ответить игрой Егор Ильич Ростанев, Гаврила, Фалалей и ещё кое-кто, кто Фому принимает всерьёз, но как врага – прежде всего повествователь, Сашенька, Илюша.

Секрет всевластия Фомы – в растлении душ ложью и пустословием книжного красноречия.

Фома требует, чтобы другие уверовали в его исключительность – уверовали в то, в чём, может быть, сомневается он сам. Иначе к чему бы тогда мелкие придирки и вздорные капризы, которыми он преследует других? Так, после очередного наставления Фома глупо спрашивает Егора Ильича, чувствует ли тот «искру небесного огня», которую он, Фома, заронил в его душу. Или требует, чтобы полковник Ростанев обращался к нему, как к генералу. Или уж совсем абсурдная выходка: объявляет в день именин Илюши из зависти свои именины.

«Парадоксален исход борьбы с Фомой: чем настойчивее попытки его низвержения и вернее поражение, тем стремительнее и прочнее его воцарение в Степанчикове – возвышение через унижение и поражение. Парадоксальность возвышения Фомы усиливается на фоне активного снижения его образа повествователем» [7, с. 171].

«Фома не просто лицемер, он деспот-приживальщик, шутовской инвариант образа старца. Обретя духовный авторитет и власть в приютившем его доме, Фома берётся духовно руководить господами. Но, самозванец, он обречён быть извечным двойником святого...», то есть двойником и пародией на Духа, а, значит, *бесом*, «...шутлом способным лишь невольно передразнивать самого себя на высшей и недоступной сему стадии духовного развития, которая его и влечёт как интуитивное знание о собственном предназначении, и мучит сознанием пропасти, положенной между ним теперешним и тем, каким он, быть может, призван быть. Фома воплощает трагедию личной нереализованности, трагедию мечтателя, обречённого шутовски повторять и пародировать идеал святости, в котором сосредоточился весь смысл и цель его бытия» [5]. Тем самым личная нереализованность раскрывается Достоевским как психологическая подоплёка бесовства.

В «Гартюфе» Мольера лицемер оказывается разоблачённым и наказанным, ибо он преследовал корыстные цели, иными словами, вёл двойную игру.

Молчалин, герой комедии Грибоедова «Горе от ума», был разоблачён Софьей, но не был наказан за свою ложь (а точнее «молчание»), ибо он никого не обманывал, он делал то, что от него хотело фамусовское общество, действовал по правилам социума.

Фома Фомич Опискин, конечно, тоже обманщик, как и Гартюф Мольера или Молчалин Грибоедова, но его проблема в другом. Да, он обманывает, играет на публику, он ханжа и лицемер, но он сам искренне верит в свою ложь, в свои моралистические и душеспасительные беседы и наставления. Он живёт в своём мире, пытается его создавать, хочет быть центром и владыкой этого им же придуманного мира. Виноват он только в том, что замечтался и увлёкся своей игрой. Он уходит от реальности, в которой был непризнанным «гением слова», и уходит в свои мечты, в которых он любимый всеми правитель и спаситель. Виноват ли он в том, что обитатели села Степанчикова безмолвно согласились жить в мире, придуманном искренним лицемером Опискиным?

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. Т. 12.

3. Билинкис Я. С. На повороте истории, на повороте литературы (о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Русская классическая литература. М., 1969. С. 5–23.
4. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: в 13 т. СПб.: Нотабене, 1995. Т. 1.
5. Голова С. Жизнь – преодоление анекдота // Ф. М. Достоевский. Полное собрание повестей и рассказов в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2010. С. 1224–1229.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание повестей и рассказов и повестей в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2010. 1229 с.
7. Захаров В. Н. Комический шедевр Достоевского // Село Степанчиково и его обитатели (Из записок неизвестного). Петрозаводск: Карелия, 1981. 214 с.
8. Зеньковский В. В. История русской философии. М., 2001. 894 с.
9. Машевский А. Г. Кому от ума горе? // Литература. СПб.: Первое сентября. 2003. № 11. Электронный ресурс. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200301105> (дата обращения: 01.02.2021).
10. Мольер Ж-Б. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2009. 1231 с.
11. Лотман Л. М. «Село Степанчиково» Достоевского в контексте литературы второй половины XIX века // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1987. Т. 7. С. 152–165.
12. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности / Н. Т. Пахсарьян. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 40–67.
13. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.

References

1. Bahtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ, 1979. 320 p. (In Russian).
2. Belinskij V. G. *Polnoe sobranie sochinenij v 13 t.* [Collected Works in 13 v]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk USSR, 1953–1959. V. 12 (In Russian).
3. Bilinkis YA. S. *Na povorote istorii, na povorote literatury (o komedii A. S. Griboedova «Gore ot uma»)* *Russkaya klassicheskaya literatura* [At the turn of history, at the turn of literature (about the Comedy of A. S. Griboyedov «Woe from wit») Russian classical literature]. Moscow, 1969. Pp. 5–23 (In Russian).
4. Griboedov A. S. *Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t.* [Collected Works in 13 v]. St. Petersburg: Notabene Publ, 1995. V. 1 (In Russian).
5. Golova S. *ZHizn' – preodolenie anekdota. F. M. Dostoevskij. Polnoe sobranie povestej i rasskazov v odnom tome* [Life is overcoming an anecdote. F. M. Dostoevsky. Collection of novels and short stories in one volume]. Moscow: Al'fa-Kniga Publ, 2010. Pp. 1224–1229 (In Russian).
6. Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij povestej i rasskazov i povestej v odnom tome* [Collection of novels and short stories in one volume]. Moscow: Al'fa-Kniga Publ, 2010. 1229 p. (In Russian).
7. Zaharov V. N. *Komicheskij shedevr Dostoevskogo. Selo Stepanchikovo i ego obitateli (Iz zapisok neizvestnogo)* [Dostoevsky's comic masterpiece]. Petrozavodsk: Kareliya, 1981. 214 p. (In Russian).

8. Zen'kovskij V. V. *Istoriya russkoj filosofii* [History of Russian philosophy]. Moscow, 2001. 894 p. (In Russian).
9. Mashevskij A. G. *Komu ot uma gore?* [Who is Woe from wit?] *Literatura* [Literature] St. Petersburg: Pervoe sentyabrya Publ, 2003. № 11. Elektronnyj resurs. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200301105> (data obrashcheniya 01.02.2021).
10. Mol'er ZH-B. *Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome* [Collected works in one volume]. Moscow: Al'fa-Kniga Publ, 2009. 1231 p. (In Russian).
11. Lotman L. M. «*Selo Stepanchikovo...*» *Dostoevskogo v kontekste vtoroj poloviny XIX v. Dostoevskij materialy i issledovaniya* [«The Village of Stepanchikovo» by Dostoevsky in the Context of Literature of the Second Half of the 19th Century. Dostoevsky: Materials and Researches]. Leningrad: Nauka Publ., 1987. Vol. 7. Pp. 152–165 (In Russian).
12. Pahsar'yan N. T. *XVII vek kak «epoha protivorechiya»: paradoksy literaturnoj celostnosti* [The 17th century as the "age of contradiction": paradoxes of literary integrity] *N. T. Pahsar'yan. Zarubezhnaya literatura vtorogo tysyacheletiya. 1000–2000: Ucheb. Posobie. Pod red. L.G. Andreeva* [N. T. Pakhsaryan. Foreign literature of the second millennium. 1000–2000: Textbook. manual / ed. L. G. Andreev]. Moscow: Vysshaya shkola Publ, 2001. P. 40–67 (In Russian).
13. *Filosofskij enciklopedicheskij slovar'* [Encyclopedia of philosophy]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya Publ, 1983. 840 p. (In Russian).

Сведения об авторах

Аюпов Тимур Рустамович, аспирант Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Россия, Санкт-Петербург); e-mail: timurka2005@bk.ru

Гавриков Виталий Александрович, профессор Брянского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы, доктор филологических наук (Россия, г. Брянск); e-mail: yarosvettt@mail.ru

Давлетбаева Алтунгуль Турегалиевна, магистрант Западно-Казахстанского государственного университета им. Махамбета Утемисова (Республика Казахстан, г. Уральск); e-mail: altyngul.dauletbayeva@mail.ru

Доукариева Улдай Кабахановна, заведующая кафедрой иностранных языков и переводческого дела Западно-Казахстанского инновационного технологического университета, кандидат филологических наук, профессор (Республика Казахстан, г. Уральск); e-mail: uldevr@hotmail.com

Дробышева Марина Николаевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Россия, Санкт-Петербург); e-mail: drob.55@mail.ru

Ефимовский Евгений, доктор богословия, фрилансер (Республика Польша, г. Хелм); e-mail: Eugenius-19@meta.ua

Жиркова Марина Анатольевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Россия, Санкт-Петербург); manp@mail.ru

Колондаева Наталия Александровна, аспирант Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Россия, Санкт-Петербург); natakolondaeva1994@gmail.com

Комарова Татьяна Николаевна, учитель русского языка и литературы ГБОУ лицей № 265 (Санкт-Петербург), магистрант Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Россия, Санкт-Петербург); e-mail: tata02101991@mail.ru

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

Пессяников Константин Дмитриевич, аспирант Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Россия, Санкт-Петербург);
konstantin.pessyanikov@yandex.ru

Слободнюк Сергей Леонович, профессор Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, доктор философских наук, профессор (Россия, Санкт-Петербург); e-mail: gumilev65@mail.ru

Умарова Гульнара Седагалиевна, доцент Западно-Казахстанского государственного университета им. Махамбета Утемисова (Республика Казахстан, г. Уральск);
e-mail: umarova_1959@mail.ru

Щукина Наталия Евгеньевна, старший преподаватель Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Россия, Санкт-Петербург); e-mail:
n.schukina@lengu.ru

About Authors

Ayupov Timur, Postgraduate Student, Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: timurka2005@bk.ru

Drobysheva Marina, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: drob.55@mail.ru

Gavrikov Vitaly, Doctor of Philological Science, Professor, the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Bryansk Branch (Russia, Bryansk); e-mail: yarosvettt@mail.ru

Jefimowski Eugeniusz, Doctor of Philological Science, Freelancer (Poland, m. Chełm); e-mail: Eugenius-19@meta.ua

Doukariyeva Uldai, Head of Languages' Department West Kazakhstan Innovation Technological University, Candidate of Philological Sciences, Professor (Republic of Kazakhstan, Uralsk); e-mail: uldevr@hotmail.com

Dauletbayeva Altyngul, Master's Student of the EP "Russian language and literature", Makhambet Utemisov West Kazakhstan State University (Republic of Kazakhstan, Uralsk); e-mail: altyngul.dauletbayeva@mail.ru

Kolondaeva Natalia, Postgraduate Student, Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: natakolondaeva1994@gmail.com

Komarova Tatiana, Teacher of Russian language and literature of Lyceum № 265, Undergraduate Student, Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: tata02101991@mail.ru

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

Pessyanikov Konstantin, Postgraduate Student, Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: konstantin.pessyanikov@yandex.ru

Slobodnyuk Sergey, Doctor of Philological Science, Doctor of Philosophy Science, Full Professor, Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: gumilev65@mail.ru

Shchukina Natalia, Associate Professor, Pushkin State University (Russia, St. Petersburg); e-mail: n.schukina@lengu.ru

Umarova Gulnara, Docent, Makhambet Utemisov West Kazakhstan State University, Department of Russian Philology (Republic of Kazakhstan, Uralsk); e-mail: umarova_1959@mail.ru

Zhirkova Marina, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: manp@mail.ru

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.

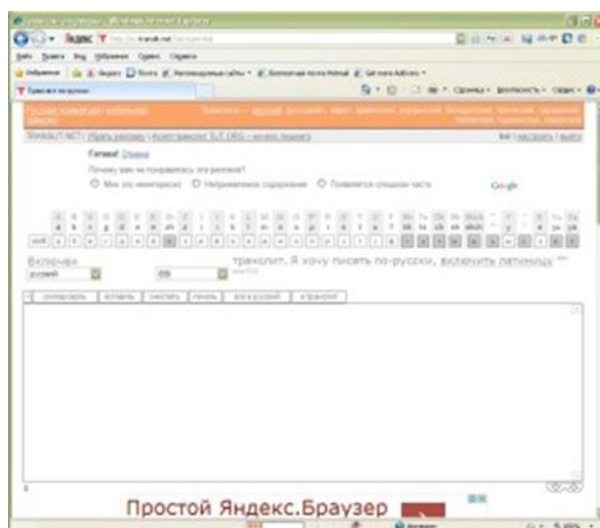
Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

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(14)

Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*

Подписано в печать 22.03.2021. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,25. Тираж 500 экз. Заказ № 1696

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10