

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени А. С. ПУШКИНА

**ART LOGOS**  
**(ИСКУССТВО СЛОВА)**

*Научный журнал*

**№ 2 (2)**

Санкт-Петербург  
2017

PUSHKIN LENINGRAD STATE UNIVERSITY

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

*Scientific journal*

**№ 2 (2)**

St. Petersburg  
2017

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

2017  
№ 2  
(2)

---

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. Делперманн, доктор филологии, профессор, Германия  
А. А. Карпов, доктор филологических наук, профессор, Россия  
Т. В. Мальцева, доктор филологических наук, профессор, Россия (главный редактор)  
О. Н. Морозова, доктор филологических наук, доцент, Россия (зам. главного редактора)  
О. Ю. Осьмухина, доктор филологических наук, профессор, Россия  
З. И. Резанова, доктор филологических наук, профессор, Россия  
И. А. Стернин, доктор филологических наук, профессор, Россия  
М. В. Ягодкина, доктор филологических наук, доцент, Россия

*Рукописи статей в обязательном порядке оформляются в соответствии  
с требованиями для авторов, установленными редакцией.  
Редакция не вступает в переписку с авторами статей, получившими  
мотивированный отказ в опубликовании.  
Статьи, оформленные не по правилам, редакцией не рассматриваются*

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

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

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

2017  
№ 2  
(2)

---

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. N. Morozova, Doctor of Philology, Associate Professor, Russia (deputy 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](mailto: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](mailto:art.logos@lengu.ru)

## Содержание

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>Е. В. Никольский</i> Ещё раз о проблеме «лишнего человека» в русской классической литературе.....	7
<i>М. В. Отрадин</i> Творческий спор, в котором герой всегда проигрывает (Комическое в романе И. А. Гончарова «Обрыв»).....	23
<i>М. А. Жиркова</i> Русский Шерлок Холмс и его авторы: П. Никитин.....	36
<i>С. Л. Слободнюк</i> Дьявол по имени Бог («Злые чары» К. Д. Бальмонта) .....	47
<i>Е. В. Никольский, А. Н. Кравцов</i> Отражение репрессий времен Гражданской войны и установления советской власти в Крыму в русской литературе 20-х годов XX века.....	60
<i>И. Б. Ничипоров</i> Художник и историческое время в понимании критика-марксиста («Литература и революция» Л. Троцкого) .....	80
<i>А. М. Юрьев</i> Ярославль 1920-х годов в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова .....	88
<i>С. А. Петрова</i> Живопись и музыка в стихотворении В. В. Маяковского «А вы могли бы?».....	93
<i>Е. Я. Джаббарова</i> Апология как интенция и как жанр литературно-критической прозы М. Цветаевой .....	97
<i>Л. И. Вигерина</i> Экфрасис в поэзии А. М. Городницкого: западноевропейская живопись на библейские сюжеты в художественной рецепции поэта .....	106

### ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

<i>О. Н. Морозова</i> Языковые средства актуализации категории адресации в политических публичных выступлениях (на материале речей Б. Обамы).....	116
<i>М. Л. Конюкова</i> Печатная журналистика на распутье: пути эволюции .....	124
<i>Е. А. Денисова</i> Языковая интерференция и средства её выражения в произведениях бикультуральных авторов-полилингвов .....	139
Сведения об авторах .....	143

## Contents

### THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Nikolsky Evgeny</i> Revisiting the Problem of the "Superfluous Man" in Russian Classical Literature .....	7
<i>Otradin Mihail</i> Creative Debate in which the Hero Always Loses (Comic Element in I. A. Goncharov's Novel "The Precipice").....	23
<i>Zhirkova Marina</i> Russian SHERlock Holmes and his Authors: P. Nikitin .....	36
<i>Slobodnyuk Sergey</i> Devil by the Name of God ("Vile Charms" of K. D. Balmont).....	47
<i>Nikolsky Evgeny, Kravtsov Andrey</i> Reflection of the Repressions during the Civil War and the Establishment of Soviet Power in Crimea in Russian Literature of the 1920s .....	60
<i>Nichiporov Ilya</i> The Artist and the Historical Time in the Perception of Critic Marxist ("Literature and Revolution" of L. Trotsky).....	80
<i>Yurjev Alexander</i> Yaroslavl of 1920-s in the Works of I. Ilf and E. Petrov .....	88
<i>Petrova Svetlana</i> Painting and Music in the Poem by V. Mayakovsky "And Could You?" .....	93
<i>Dzhabbarova Egana</i> Apologia as an Intention and as a Genre of Literary-critical Prose by M. Tsvetaeva..	97
<i>Vigerina Ludmila</i> Ekphrasis in the Poetry of A. M. Gorodnitsky: the Poet's Reception of West-European Paintings on Biblical Themes .....	106

### THE THEORY OF DISCOURSE AND LINGUISTIC STYLES

<i>Morozova Olga</i> Language Means of Actualization of the Category of Addressing in Political Public Speeches (on the material of B. Obama's speeches).....	116
<i>Konyukova Maria</i> Print Journalism is at a Crossroads: the Path of Evolution.....	124
<i>Denisova Elena</i> Language Interference and its Avenues of Expression in the Literary Texts of Bicultural Polylingual Writers .....	139
About authors.....	144

УДК 821.161.1  
ГРНТИ 17.09

*Е. В. Никольский*

## **Ещё раз о проблеме «лишнего человека» в русской классической литературе**

На материале классического периода русской классической словесности (с подробным анализом образов героев И. С. Тургенева) исследован типаж «лишнего человека». Автор новаторски рассматривает атрибутивные признаки «лишнего человека», показывает их неизменность и актуальность для русской литературы начала третьего тысячелетия.

Ключевые слова: типология героев, литературные типы, «потерянное поколение», «лишний человек», противодействие личности и общества, ценностный подход, герой-борец.

*E. Nikolsky*

## **Revisiting the Problem of the “Superfluous Man” in Russian Classical Literature**

The paper focuses on the so called “superfluous man” in Russian classical literature giving a detailed analysis of I. Turgenev’s characters. The author suggests a new approach to the attributes of the “superfluous man”, shows their permanence and topicality for modern Russian literature.

Key words: character typology, literary types, “lost generation”, “superfluous man”, person versus society, axiological approach, struggling hero.

Актуальной проблемой современного литературоведения остается изучение типов героя, повторяющихся в разные периоды творчества одного писателя, а также в национальной словесности того или иного периода и, в определенной мере, за счет меж- и кросскультурной коммуникации в мировой литературе. Мы, опираясь на опыт коллег-литературоведов, трактуем само понятие тип персонажа как родовое по отношению к группам литературных героев, получивших устойчивую номинацию в литературном процессе (например, «**лишний человек**», «самодур», «кающийся дворянин»). Соответственно, необходимо введение данного термина в систему литературоведческих понятий» (выделено мною. – *Е. Н.*) [2, с. 3]. Вполне закономерно, что, когда речь заходит «о типе персонажа, нас интересует не

эстетическое достоинство созданного литературного образа, а нравственно-психологическая доминанта, объединяющая ряд персонажей» [2, с. 4], созданных разными авторами, в том числе в разные эпохи и на разных континентах. Одним из таких типов стал «лишний человек», возникший в русской литературе и распространившийся по всему цивилизованному и не очень цивилизованному миру. Этот герой, одинокий, отвергнутый обществом или сам отвергший общество, не был только плодом литературной фантазии. Он стал своеобразным болезненным явлением духовной жизни общества, вызванным кризисом общественной системы. Специально заметим, что начиная с XIX столетия образ «лишнего человека» надолго стал предметом исследования не только русских, но и многих европейских писателей.

В русской литературе этот образ представлен очень разнообразно. «Лишними людьми» можно назвать, например, романтических героев А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Эти страстные, бунтующие натуры мучаются своей двойственностью: они не выносят зависимости, но при этом понимают, что их несвобода – явление духовное, она внутри них.

Образ «лишнего человека», возникший в русской литературе, вышел за рамки художественных произведений, став самостоятельным культурным явлением, что не могло не отразиться и на литературном творчестве писателей других стран. Тема «лишнего человека» стала активно развиваться в отечественной литературе, но уже в XX, а не в XIX веке, например, в творчестве Алексея Иванова, в частности, в романах «Географ глобус пропил» и «Ненастье» [см.: 3].

Размышления на тему «лишних людей», на наш взгляд, и сегодня не потеряли своей актуальности. В современном обществе число таких людей не только не уменьшилось, но, пожалуй, даже увеличилось. На фоне происходящих процессов глобализации, решения проблем в мировом масштабе человек перестает чувствовать собственную значимость как личность. Как и в XIX веке, мы часто задаемся вопросами о смысле своего существования, своем месте в этой жизни и т.д. Считаем, что обращение к классическим произведениям с современных позиций (в том числе в сопоставительном аспекте) может раскрыть в них новые, ранее не замеченные, черты.

На наш взгляд, данную тему до сих пор нельзя назвать полностью изученной, несмотря на большое количество исследователей, рассматривавших ее в своих трудах. Мы пришли к выводу, что литературоведы все-таки не пришли к единому мнению о типичных качествах, присущих «лишнему человеку», поскольку каждый писатель наделял своего героя особыми качествами, характерными для его времени или страны.

«Лишний человек» – социально-психологический тип, нашедший отражение в русской литературе первой половины XIX века. Его главными чертами являются отчуждение от своей страны, от родной среды (обычно дворянской), чувство интеллектуального и нравственного превосходства

над ней и в то же время – душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад слова и дела.

Термин «лишний человек» вошел во всеобщее употребление после появления «Дневника лишнего человека» И. С. Тургенева (1850). Однако данный образ сложился гораздо раньше. К «лишним людям» можно отнести Чацкого («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Онегина («Евгений Онегин» А. С. Пушкина), Печорина («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова), Бельтова («Кто виноват?» А. И. Герцена) [1].

Быть «лишним» на практике означает не столько быть выше всех в нравственном и духовном плане, становясь так называемым духовным лидером, сколько постоянно оставаться непонятым. Всеми и всегда. Окружающие, даже самые близкие люди, не понимают и никогда не поймут представителя этого типа. Более того, они будут видеть в нем смутьяна-бунтовщика или сумасшедшего и пресекать любые его попытки добиться понимания. Само существование «лишнего» конфликтно, потому что обычные люди ощущают свою неполноценность рядом с ним. Однако они не склонны видеть в этом стимул к самосовершенствованию, поскольку воспринимают идеи через форму их подачи, а «лишнего человека» – со стороны его психического и телесного облика. Поэтому они стараются вытолкнуть своего антагониста, насколько возможно, за пределы социума, в бездну одиночества. Недаром в лучших произведениях классической русской литературы «лишние» были отвергнуты и наказаны, причем с этой обывательской средой, изображенной как скопище пороков, по-своему солидаризировались и авторы классических текстов: Чацкий был изгнан из Москвы; Онегин покинул Санкт-Петербург «в минуту, злую для него»; Печорин умер, возвращаясь из Персии; Базаров расстался с жизнью, заразившись при вскрытии трупа.

На рубеже 50-х – 60-х годов XIX века революционные демократы Н. Г. Чернышевский [6, II, с. 313] и Н. А. Добролюбов выступали с резкой критикой «лишних людей», их нерешительности и пассивности. Вместе с тем, они сводили содержание проблемы «лишнего человека» исключительно к теме либерализма, что не может считаться правомерным. В дальнейшем с переоценкой данного понятия выступил и Ф. М. Достоевский, осудив его индивидуализм и оторванность от народной почвы.

Литературный образ «лишнего человека», возникнув как переосмысление романтического героя (например, в творчестве А. С. Пушкина), складывался под знаком реалистической портретизации, выявления разности между персонажем и автором. Существенным в раскрытии данной темы был отказ от просветительских установок ради беспристрастного анализа «истории души человеческой» (по выражению М. Ю. Лермонтова), что создавало почву для глубокого психологизма и последующих завоеваний реализма.

Как известно, человек – существо эмоциональное, существо, имеющее душу. Если человек умеет любить, то есть большая вероятность, что он бу-

дет счастлив. Ни один герой из галереи «лишних людей» не счастлив в любви. Это о многом говорит. Все они боятся любить, боятся или не могут примириться с окружающей действительностью. Все это очень печально, потому что делает этих людей несчастными. Пропадают зря огромные душевные силы этих героев, их интеллектуальный потенциал.

Алгоритм «лишнего человека», во-первых, сосредоточен не в рамках «быть в обществе – не быть в обществе», а в сугубо внутренних рамках мироощущения. Мотив «лишнего человека» – требовательно ждать от жизни чего-то неоправданного, чрезмерного, но часто не ясного самому герою, а не получив «игрушку», – отказаться от жизни вовсе. Увлечение смыслом, значением жизни без удовлетворения своего неразвитого «Я» – невозможно в силу этой же самой неразвитости. Мотив смерти – это пик развития темы, но поначалу герою было достаточно просто картинно удалиться, неизвестно куда исчезнуть, разорвать все отношения и т.д.

Так кто же такой «лишний человек» в литературных произведениях? Это хорошо образованный, умный, талантливый и чрезвычайно одаренный герой (мужчина), который в силу различных причин (как внешних, так и внутренних) не смог реализовать себя, свои возможности. «Лишний человек» ищет смысл, цель жизни, но не находит ее. Поэтому он растрачивает себя на жизненные мелочи, на развлечения, на страсти, но не чувствует удовлетворения от этого. Часто жизнь «лишнего человека» заканчивается трагически: он погибает или умирает во цвете лет.

Следует определить атрибутивные признаки «лишнего человека». Чаще всего это почти юное создание. Это герой, безусловно, бессемейный (неблагополучными в том числе являются и его отношения с родителями) да и несчастный в любви. Его положение в обществе маргинально (неустойчиво, содержит смещения и противоречия) – он всегда хоть какой-то стороной связан с дворянством, но уже в период упадка, о славе и богатстве у него скорее осталась только память, при этом он помещен в среду, так или иначе ему чуждую: более высокое или низкое окружение, откуда происходит мотив отчуждения, не всегда сразу лежащий на поверхности.

Герой в меру образован, но это образование или незавершенное, или несистематическое, или невостребованное и даже забытое; словом, это не глубокий мыслитель, не ученый, но человек со «способностью суждения», способностью делать скорые, но незрелые заключения. Очень важен в раскрытии этого образа кризис религиозности, но сохранение при этом памяти о религиозных понятиях. Писатели часто изображали не только борьбу с церковностью, но и скрытую неуверенность, привычку к имени Божьему. «Лишний человек» всегда стремится быть судьей и даже вождем своих ближних. Однако при этом в его действиях можно усмотреть оттенок ненависти. Часто он обладает даром красноречия, умениями в письме, ведет записки или даже пишет стихи. Данный герой обладает развитым внутренним миром, лихорадочным и населенным химерами, который, од-

нако, при общем хаосе становится его «убежищем», где он скрывается от конфликтов в отношениях с близкими.

Обобщая атрибутивные свойства анализируемого литературного типажа, выделим следующие типологические черты (и подтвердим это конкретными примерами при изучении повести «Дневник лишнего человека» и романа «Рудин»):

- 1) герой является представителем дворянского сословия;
- 2) герой получил хорошее образование, чувствует свое превосходство над остальными, но не может применить полученные знания на практике (расхождение слова и дела);
- 3) герой предъявляет к жизни завышенные требования, а при их невыполнении способен отказаться от жизни;
- 4) герой ощущает свою отчужденность, он пытается найти свое место в жизни, но так и не находит;
- 5) герой во многом автобиографичен, писатель изображает типичных представителей собственного поколения;
- 6) герой несчастлив в любви, любовь становится для него испытанием, которое он не выдерживает;
- 7) героя ожидает трагическая гибель.

Рассмотрим выявленные признаки детальнее. Над повестью «Дневник лишнего человека» И. С. Тургенев усердно работал около двух лет. Завершена она была в январе 1850 года и вскоре появилась на страницах апрельского номера «Отечественных записок». Сам И. С. Тургенев считал «Дневник лишнего человека» удавшимся произведением. «Я почему-то воображаю, что "Дневник" хорошая вещь...» [4, I, с. 319], – писал он Краевскому. «В этом произведении схвачен кусок подлинной жизни» [5, VII, с. 89], – скажет писатель спустя восемнадцать лет.

Журнальная публикация повести подверглась жестокой цензурной расправе. Она оказалась неприемлемой с точки зрения норм официальной морали и нравственности. Сатирическая направленность нового произведения И. С. Тургенева также противоречила охранительным принципам российской цензуры того времени. Однако в 1856 году в сборнике «Для легкого чтения» и первом томе «Повестей и рассказов» писателю удалось восстановить все цензурные купюры.

Хотя эта повесть имеет столь значимое для нашей темы название, тем не менее, стоит отметить, что в ней И. С. Тургенев еще не дал социально-исторического объяснения типу «лишнего человека»; не раскрыл его общественные и идеологические связи и отношения.

Итак, обратимся к рассмотрению образа главного героя данного произведения более подробно. Обычно главный персонаж этого произведения Чулкатурин рассматривается в качестве типичного представителя «лишних людей». Так, например, Н. А. Добролюбов, в статье «Что такое обломовщина?» поставил его в ряд таких персонажей, как Онегин, Печорин, Бель-

тов, Рудин. Традиция рассмотрения данных образов в одном ряду существует и на данный момент.

Конечно, некоторое сходство Чулкатурина с этими героями очевидно, но также очевидны и его особое положение, и особая структура характера, оказавшие большое влияние на последующее развитие не только литературы, но и культуры.

Как было отмечено ранее, ощущение себя в качестве «лишнего» было связано с «чувством превосходства, быть может мнимого» (фраза из французского эпиграфа к «Евгению Онегину»). Однако у Чулкатурина такого чувства нет. Напротив, его постоянно терзает мысль, что во всем и всегда он уступает другим. Интересно отметить, что в более позднее время это получило название комплекса неполноценности. Чулкатурин хочет не столько возвыситься над другими, сколько сравняться с ними; не столько подавить или оттеснить кого-либо, сколько не быть подавленным и оттесненным. Его заветное желание – «быть как все» [5, IV, с. 186]. Но именно этой цели он и не может достичь. Поэтому окружающие обращаются с ним (так, по крайней мере, ему кажется) по-особенному – не как с человеком, который имеет какие-либо достоинства и недостатки, но как с лишним: поздравившись, они «тотчас отходили в сторону и даже некоторое время оставались потом неподвижными, словно силились что-то припомнить» [5, IV, с. 187].

Онегину или Печорину, Бельтову или – из тургеневских героев – Рудину, образ которого будет подробно рассмотрен ниже, судьба предлагала различные социальные роли («места»), от которых они по разным обстоятельствам отказывались. С Чулкатуриным же постоянно происходило так, что место, которое он хотел занять либо уже было занято (роль возлюбленного, а затем великодушного друга-утешителя), либо внутренне профанировалось (роль мстителя за оскорбление во время дуэльного поединка или даже жертвы).

Чулкатурин начинает вести дневник, четко осознавая конечность своего существования. Подводя таким образом итог своей жизни, он пытается постичь ее смысл, понять себя: «Что я за человек?» [5, IV, с. 185], – задается вопросом Чулкатурин. В итоге он приходит к выводу, что всю жизнь во всем был лишним: «Я должен сознаться в одном: я был совершенно лишним человеком на сем свете» [5, IV, с. 186]. Таким образом, Чулкатурин – не исторгнутый, не отверженный, не выпавший из человеческой общности, а как бы изначально в нее не допущенный. На других он смотрит не сверху вниз (хотя свойственные ему наблюдательность и язвительность порою оставляют впечатление превосходства), а снизу вверх или, точнее, со стороны. При этом Чулкатурин – человек контрастов: лицо без имени, но с ироничной фамилией. Чулкатурин молод, но смертельно болен. Он начинает свою исповедь весной, 20 марта, когда, повинувшись своей цикличности, возобновляется жизнь в природе, но его жизнь подходит к концу. На фоне рассвета в природе происходит его закат.

Таким образом, между строк дневниковых записей героя виден глубокий подтекст, демонстрирующий то, как все в его жизни изначально противоречило его сущности и душевным устремлениям.

Однако внешне судьба у этого героя вполне обычная: «Родительский дом, университет, служение в низких чинах» [5, IV, с. 185]. Поэтому его «лишность» **заключается не в общественном положении, а во внутреннем убеждении**. Стержень этого убеждения – мысль о смерти, беспросветной, нехристианской, уничтожающей смерти: «Смерть мне тогда заглянула в лицо и заметила меня» [5, IV, с. 183], – скажет герой о смерти своего отца, и этот мотив будет определяющим для него, когда каждый шаг, особенно каждую неудачу, он станет возводить к мысли о смерти. Собственно, как мы уже отметили, и ведет он свой дневник накануне смерти, он весь во власти болезни.

Пытаясь представить собственную жизнь в своем сознании, герой вспоминает свою любовную историю. Эта привязанность, как всегда у И. С. Тургенева, оказывается трагичной. Длительное время, надеясь на взаимность, часто обманываясь, подменяя поступки любимой желанными объяснениями, однажды и вдруг герой понимает, что вызывает в Лизе лишь антипатию: «Ах... если б вы знали, как этот Чулкатурин мне противен» [5, IV, с. 202], – признается она.

При этом он считает любовь болезнью. «Разве человеку свойственно любить?» [5, IV, с. 198] – изумляется он. Поэтому любовь его лишена всякого ясного стремления, кроме ощущения, что «сердце у меня неприятно сжималось» [5, IV, с. 198]: здесь нет ни страсти обладания, ни желания, ни восхищения.

Сам образ Лизы остается непонятным для Чулкатурина и даже не особенно привлекательным. Отчетлива для него только ревность к «не-лишнему» герою, князю, которого он без основания вызывает на дуэль, во время которой показывает свою трусость, а потом жалеет, что не был убит. Это был бы более завидный удел. Ради яркого и таинственного ухода «лишний человек» готов пожертвовать своей жизнью, а так – остаются Чулкатурину бесконечные воспоминания, монотонный приговор себе – «лишний», болезнь и все та же неизбежная, но бесцветная смерть.

Чулкатурин, несомненно, наделен разумом, но несмелым и неразвитым; самолюбием, но капризным и робким; верой, но достаточно смутной и внешней, «церковной». Это образ маргинального героя, который и не рад жизни, и хочет чего-то большего, и винит во всем сначала жизнь, а потом свое неумение жить. Ключевым моментом произведения становится то, что Чулкатурин не желает принять эту судьбу и буквально выталкивает себя из жизни, утверждая, что, только «уничтожаясь, я перестаю быть лишним» [5, IV, с. 230].

В противоположность Чулкатурину, И. С. Тургенев вывел еще более неумелого и неразвитого героя – Бизьменкова, который, однако, способен и в своей судьбе найти смысл, быть самим собою, несмотря ни на что. Тур-

генов показывает, что принять жизнь – много значит для человека, это мудрость не столько личная, сколько бытийная, которая, кстати, спасает и поддерживает многих заурядных «маленьких» героев.

Таким образом, для последующего развития характера «лишнего человека» не только в творчестве И. С. Тургенева, но и в произведениях других авторов будет определяющим нежелание принять свою судьбу и одновременно, в отличие от бунтарского характера, неспособность (а не невозможность!) ее преодолеть, причем, требования идеала будут неотчетливыми, но категоричными. Этот парадокс – лишь видимое противоречие: не понимаю себя, не понимаю жизнь, но хочу, чтоб жизнь была вот такой.

После всего сказанного легко увидеть своеобразие финала «Дневника лишнего человека». С одной стороны, он вызывает примирительную, разряжающую реакцию: «Я умираю... Живите, живые!» [5, IV, с. 232]. Словно в последней записи его дневника светлое, возвышенное чувство, обращенное к природе и к людям, окончательно торжествует над его скептицизмом, иронией и рефлексией. Но это верно только в пределах образа и не является эмоциональным итогом всей повести, ее настроением. Да и для полного примирения Чулкатурина не хватает малости: «Если б какой-нибудь милый, грустный, дружеский голос пропел надо мною прощальную песнь...» [5, IV, с. 231]. Ответом на это пожелание и явилась безграмотная приписка Петра Зудотешина, что он «Содержание оной не одобрил» [5, IV, с. 232]. Эффект приписки усилен тем, что она сделана лицом сторонним, как бы от имени читателей и притом в пределах текста произведения. Поэтому и реакция настоящего читателя вынуждена складываться вопреки не только событийному ряду, но и оценке читателя фиктивного. И реакция эта отнюдь не в примирении.

Стоит также отметить еще одну деталь, на которую часто не обращается должного внимания. Считается, что выбор Чулкатуриным заключительной цитаты из произведения А. С. Пушкина («И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть») связан лишь с примирительным настроением персонажа) – однако и окончание данного четверостишия («И равнодушная природа / Красною вечною сиять!») имеет определенную функцию. Дело в том, что в повести во всех вариациях раскрывается тема – герой и природа. Так, одной из первых записей Чулкатурина становится обращение к природе: «О природа! Природа! Я так тебя люблю, а из твоих недр вышел неспособным даже к жизни» [5, IV, с. 181]. Затем он говорит о том, что природа обошлась с ним как с «незванным гостем» и т.д. Словом, в отношениях с природой Чулкатурин начинает выступать как отвергнутый любовник; в этой сфере словно продублированы перипетии его романа с Лизой. Отсюда и вывод, сделанный героем, кажется вполне логичным: «Уничтожаясь, я перестаю быть лишним» [5, IV, с. 231]. Как будто в пределах земного бытия поправить ему ничего нельзя.

Вопрос так и стоит: быть или не быть? Если он есть – он лишний; если хочет перестать быть лишним – должен перейти в небытие, раствориться в

природе, перестать существовать. Обычно небытие связывают с отсутствием роли (любой), здесь же оно превращается в позитивный фактор. Небытие выполняет самое сокровенное желание персонажа – не быть лишним.

«Дневник лишнего человека» занимает видное место в ряду произведений И. С. Тургенева. Это рубеж на пути к психологической повести второй половины 1850-х годов, романам «Рудин», «Дворянское гнездо» и «Накануне», в которых автор покажет, как богатство внутреннего мира «лишнего человека» восторжествует над аристократическим лоском, светскостью и поверхностной образованностью.

Далее подробно рассмотрим образ главного героя романа И. С. Тургенева «Рудин» – первого печатного романа И.С. Тургенева, написанного в 1855 году за очень короткое время. На черновом автографе романа значилось: «Рудин. Начат 5 июня 1855 года, в воскресенье, в Спасском, кончен 24 июля 1855 года в воскресенье, там же, в 7 недель» [5, VII, с. 463]. Роман был опубликован в январских и февральских книгах «Современника» за 1856 год, в издании романа 1860 года. Тургенев прибавил к «Рудину» второй эпилог, изображающий трагическую гибель героя в Париже, на революционной баррикаде 1848 года. Немалую роль в творческой истории «Рудина» сыграла литературная традиция, как зарубежная, так и русская – в частности, Тургеневым был использован опыт Жорж Санд, а также Панаева и Станкевича.

Это произведение было написано в самый разгар Крымской кампании, исход которой должен был решить судьбу крепостнического строя в России. Наступала пора бурного общественного подъема. «Мрачное семилетие» николаевской реакции кончилось. Самого вдохновителя уже не было в живых. В это ответственное для прогрессивной русской литературы время перед писателями вставали особенно сложные задачи.

Основная тема романа – тема дворянского просветительства – была для 1855 года как нельзя более актуальной. Накануне прихода в русскую жизнь демократов-разночинцев естественным было оценить историческую роль либеральных дворян 1830-х – 40-х годов, со многими из которых И. С. Тургенев был близок уже в юношеские годы (Т. Н. Грановский, Н. В. Станкевич и др.). Тургенева глубоко волновала судьба этих людей, воспитывающих молодежь силой своего вдохновенного слова, но вместе с тем не сумевших в крепостнической России встать на путь развития. В романе «Рудин» автора заботила не только история «лишнего человека», но и вопрос о его значении для современности.

На протяжении работы над романом И. С. Тургенев неоднократно подвергал сомнению свой замысел, в письме к друзьям он говорит о неуверенности в своих силах. Но друзья, в особенности Н. А. Некрасов и С. П. Боткин, поддерживали его начинание. В конце июля 1855 года первая редакция «Рудина» была закончена, и Тургенев сразу стал ее дорабатывать, уделив основное внимание образу Рудина.

Прототипом для главного героя романа стал известный мыслитель и революционер Михаил Бакунин. Писатель ослабил в образе Рудина черты памфлетности и больше подчеркнул положительные, прогрессивные стороны его деятельности как дворянского просветителя.

«Рудин» был подготовлен всем предшествующим рядом тургеневских произведений о «лишних людях» (поэма «Разговор», статья о «Фаусте», рассказ «Гамлет Щигровского уезда», повести «Переписка» и «Яков Пасынков» и др.). Но образ Рудина шире предшествующих ему образов, так как в нем в художественном синтезе присутствуют обе трактовки образа «лишнего человека» – показ его слабых и вместе с тем сильных сторон. В романе, в отличие от предшествующих повестей, проблема взаимосвязей слабостей и силы лишних людей и подлинных причин их социальной драмы поставлена со всей силой – и она находит в нем подлинно диалектическое разрешение. Рассказывая о Рудине от лица всезнающего и чуждого каких-либо пристрастий автора, И. С. Тургенев впервые становится здесь на дорогу объективного изображения «лишнего человека».

Безусловно, тема лишнего человека (которая привлекла автора еще в 1840-е годы) в 1850-е годы претерпевает несомненную эволюцию: если в повестях он противопоставляет этого идеалиста, романтика, зараженного рефлексией, положительной силе трудового русского человека, то в романе он также выясняет его историческую роль как представителя передовой русской интеллигенции 1830-х – 40-х годов.

Мировоззрение Рудина сложилось под влиянием философских кружков 30-х годов XIX века. Он видит смысл своей жизни в служении высоким идеалам. Тургенев в романе описывает кружок Николая Владимировича Станкевича, в котором сам когда-то участвовал. Подобных кружков, объединивших лучшую часть молодежи, в 1830-е – 40-е годы было много. Вот как описывает этот кружок один из героев произведения Лежнев: «Вы представьте, сошлись человек пять-шесть мальчиков, одна сальная свеча горит, чай подается прескверный и сухари к нему старые-престарые; а посмотрели бы вы на все наши лица, послушали бы речи наши! В глазах у каждого восторг, и щеки пылают, и сердце бьется, и говорим мы о Боге, о правде, о будущем человечества, о поэзии...» [5, V, с. 463].

«Философия, искусства, наука, самая жизнь» служили средством, при помощи которого стремились открыть «общий мировой закон <...> силились отдать себе в нем отчет». Воспитав себя на строгой логике споров и дискуссий, молодые люди «чувствовали себя как бы живыми сосудами вечной истины, орудиями ее, призванными к чему-то великому...» [5, V, с. 467].

Пребывание в кружке, высокая гуманность отношений накладывала отпечаток на всю дальнейшую судьбу человека: «Эх! славное было время тогда, и не хочу я верить, чтобы оно пропало даром! Да оно и не пропало, – не пропало даже для тех, которых жизнь опошшила потом... Сколько раз

мне случалось встретить таких людей, прежних товарищей! Кажется, совсем зверем стал человек, а стоит только произнести <...> имя Покорского – и все остатки благородства в нем зашевелиятся, точно ты в грязной и темной комнате раскупорил забытую склянку с духами...» [5, V, с. 456].

Но увлечение немецкой философией, как все на свете, имеет свою обратную сторону. Между идеальным миром философских построений и раздираемой проблемами страной общего было мало. Однако такие идеалисты, как Рудин, не хотели замечать этого. Речь Лежнева раскрывает роковую ущербность рудинского мировоззрения: «Несчастье Рудина состоит в том, что он России не знает, и это точно большое несчастье». За его страстными словами мы чувствуем голос самого Тургенева: «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись» [5, V, с. 511].

Кроме того, Тургенев показывает как закономерность, что у людей, погруженных в умственные интересы, привыкших «каждое движение жизни, свое и чужой, нашлачивать словом, как бабочку булавкой», непосредственные сердечные движения отмирают. Отсюда ироническое замечание о том, что у Рудина, подобно китайскому болванчику, «перевешивала голова». Лежнев неспроста называет Рудина «политической натурой». Это прирожденный вождь, оратор – «он всячески старался покорить себе людей». «Рудин владел едва ли не высшей тайной – тайной красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердец, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие» [5, V, с. 502].

В своих философских речах о смысле жизни, о высоком назначении человека Рудин просто неотразим. Человек не может, не должен подчинять свою жизнь только практическим целям, заботам о существовании, утверждает он. Без стремления отыскать «общие начала в частных явлениях» жизни, без веры в силу разума нет ни науки, ни просвещения, ни прогресса, а «если у человека нет крепкого начала, в которое он верит, нет почвы, на которой он стоит твердо, как может он дать себе отчет в потребностях, в значении, в будущем своего народа?» [6, с. 512].

Просвещение, наука, смысл жизни – вот о чем говорит Рудин так увлеченно, вдохновенно и поэтично. Он рассказывает легенду о птице, залетевшей на огонь и опять скрывшейся в темноту. Кажалось бы, человек, подобно этой птице, появляется из небытия и, прожив короткую жизнь, исчезает в неизвестности. Да, «наша жизнь быстра и ничтожна; но все великое совершается через людей» [5, V, с. 497].

Его высказывания вдохновляют и зовут к обновлению жизни, к необыкновенным, героическим свершениям. Силу воздействия Рудина на слушателей, убеждение словом ощущают все. И каждый восхищается Рудиным за его «необыкновенный ум». Не признает достоинств Рудина лишь Пигасов – от обиды за свое поражение в споре. Но в первом же разговоре Рудина с Натальей раскрывается одно из главных противоречий его характера. Ведь только накануне он так вдохновенно говорил о будущем, о

смысле жизни, о назначении человека – и вдруг предстает усталым человеком, не верящим ни в свои силы, ни в сочувствие людей. Правда, достаточно одного возражения удивленной Натальи – и Рудин корит себя за малодушие и вновь проповедует необходимость делать дело. Но автор уже заронил в душу читателя сомнение в том, что слова Рудина согласуются с делом, а намерения – с поступками.

Таким образом, автор постоянно проверяет Рудина «на прочность», на жизнеспособность. Герой этих проверок не выдерживает. Выясняется, что Рудин способен только говорить, реализовать на деле свои мысли и идеалы он не может. Герой не знает реальной жизни, не может оценить обстоятельства и свои силы. Поэтому и он оказывается «не у дел».

Противоречивый характер своего героя писатель подвергает серьезному испытанию – любви. Это чувство у Тургенева является то светлым, то трагичным и разрушительным, но всегда это сила, обнажающая душу, истинную натуру человека. Вот тут-то и обнаруживается настоящий характер Рудина. Хотя речи Рудина полны энтузиазма, годы отвлеченной философской работы иссушили в нем живые источники сердца и души. Перевес головы над сердцем ощутим уже в сцене первого любовного признания.

Первое возникшее на его пути препятствие – отказ Дарьи Михайловны Ласунской выдать дочь за небогатого человека – приводит Рудина в полное замешательство. В ответ на вопрос: «Как вы думаете, что нам надобно теперь делать?» – Наталья слышит: «Разумеется, покориться» [5, V, с. 489]. И много тогда горьких слов бросает Наталья Рудину: она упрекает его в малодушии, трусости, в том, что его высокие слова далеки от дела. И Рудин чувствует себя жалким и ничтожным перед нею. Он не выдерживает испытания любовью, обнаруживая свою человеческую неполноценность.

В романе главному герою открыто, прямолинейно противопоставлен Лежнев. Рудин красноречив – Лежнев обычно немногословен. Рудин не может разобраться в самом себе – Лежнев превосходно понимает людей и без лишних слов помогает близким, благодаря душевному такту и чуткости. Рудин ничего не делает – Лежнев всегда чем-то занят. Но Лежнев не только антагонист Рудина, он истолкователь героя. Оценки Лежнева не одинаковы в разные моменты, даже противоречивы, но в целом они внушают читателю понимание сложного характера героя и его места в жизни.

Личный деспотизм Рудина раскрывается в истории влюбленности Лежнева в юную девушку. Рудин, почтенный доверием товарища, принялся руководить этими отношениями, диктовал, «как мы должны вести себя, деспотически заставлял отдавать отчет в наших чувствах и мыслях, хвалил нас, порицал...» [5, V, с. 498]. При этом Рудин упивался собственным красноречием, не замечая, что оно порой переходит в демагогию: «Белое казалось черным, черное – белым, ложь – истиной, фантазия – долгом...» [5, V, с. 498]. В окончательном тексте на заявление восторженного Басистова – «Рудин – гениальная натура!» – Лежнев категорически возражает:

«Гениальность в нем, пожалуй, есть, <...> а натура... В том-то вся его беда, что природы-то, собственно, в нем нет...» [5, V, с. 496]. Эта внутренняя слабость, «бесхребетность» сыграла роковую роль и в личной и в общественной его судьбе. Однако, по мнению Лежнева, в итоге Рудин доказал свое право считаться «рыцарем печального образа»: «А почему ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно странствовать, может быть, ты исполняешь этим высшее, для тебя самого неизвестное назначение...», «Не червь в тебе живет, не дух праздного беспокойства: огонь любви к истине в тебе горит...» [5, V, с. 503].

Последняя встреча наглядно демонстрирует различие жизненных «назначений» двух друзей. Лежнев, отлучившись из дому ненадолго, тут же «сел писать письмо жене». Измученному борьбой товарищу он предлагает в качестве незаменимой опоры домашние стены: «Это мой дом. Слышишь, старина?» [5, V, с. 505]. Напротив, для Рудина возвращение под уютный кров равно умственному самоубийству: «Угол есть, где умереть...» [5, V, с. 503]. Отсутствие великой цели автоматически означает ненужность существования: «Не до строгости теперь, когда уже все кончено, и масла в лампаде нет, и сама лампада разбита, и вот-вот сейчас докурится фитиль. Смерть, брат, должна примирить наконец...» [5, V, с. 504]. Каждый из друзей догадывается, что встреча была последней. Вечный скиталец, Рудин провидит свой конец: «Еду! Прощай... А кончу я скверно» [5, V, с. 503].

Таким образом, самую высокую оценку Рудину дает его антагонист, человек практического склада. Может быть, он-то и есть истинный герой романа? Лежнев награжден и умом, и пониманием людей, но деятельность его ограничена существующим порядком вещей. Автор постоянно подчеркивает его будничность. Он деловит, но для Тургенева невозможно свести весь смысл жизни к деловитости, не одухотворенной высшей идеей.

Финал романа героичен и трагичен одновременно. Рудин гибнет на баррикадах Парижа. Вспоминаются слова из рудинского письма к Наталье: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...» [5, V, с. 534]. Второй эпилог имеет точную датировку: «В знойный полдень 26 июня 1848 года, в Париже...» [5, V, с. 535]. В эти дни случайно оказался в столице Франции сам И. С. Тургенев и был свидетелем того, как было потоплено в крови восстание рабочих. Строки романа не только художественно проникновенны, но и исторически точны: против слабо вооруженных рабочих (Рудин получает «кривую и тупую саблю»), против самодельных баррикад правительство бросило пушки. Понятно, что «ее защитники... («оставшиеся в живых» — многозначительно поясняет автор) только думали о собственном спасении». Лишь один остается верен до конца; готов погибнуть на баррикаде, но не бежать, не сдать: «На самой ее вершине... появился высокий человек в старом сюртуке, подпоясанном красным шарфом и в соломенной шляпе на седых

<...> волосах. В одной руке он держал красное знамя, в другой – <...> саблю...» [5, V, с. 536]. Дважды красный цвет мелькнет в этой картине. А скоро появится и третий: «пуля прошла ему (Рудину) сквозь самое сердце» [5, V, с. 537]. Герой подтвердил и оправдал свою фамилию, которая означает буквально «рудый» — красный, цвета крови.

Пусть его гибель выглядит не столь поэтически – «выронил знамя – и, как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился» [5, V, с. 537], – это смерть героя. «Нелегко установить границу, отделяющую безрассудную храбрость от безрассудства, ведь героизму всегда присуще безумие» (С. Цвейг). Но у Рудина, подчеркивает автор, отсутствует то, что несовместимо с истинным подвигом – жажда славы. Даже его товарищи не знают, кто он такой. Не ведают не только имени, но и национальности. Один из свидетелей гибели Рудина, из числа его друзей по баррикадам, выругался с горечью: «Поляка убили». Финальная фраза романа лишь подтверждает то, о чем читатель уже догадался: «Этот *polonais* (поляк) был – Дмитрий Рудин» [5, V, с. 539].

Главный герой романа во многом автобиографичен: это человек тургеневского поколения, который получил хорошее философское образование за границей. Уход в отвлеченное мышление не мог не повлечь за собой отрицательных последствий: умозрительность, слабое знакомство с практической стороной. Такие люди, как Рудин, носители высоких идеалов, хранители культуры, служат прогрессу общества, но явно лишены практического потенциала. Ярый противник крепостного права, Рудин оказывался абсолютно беспомощным в осуществлении своего идеала. В русской жизни ему суждено остаться странником.

Философ и критик Иван Сергеевич Аксаков писал о психологической глубине и противоречивости главного героя: «Такое лицо, как Рудин, замечательно и глубоко... Нужна была зрелость созерцания для того, чтобы видеть пошлость рядом с необыкновенностью, дряньность рядом с достоинством, как в Рудине. Вывести Рудина было очень трудно, и вы эту трудность победили...» [5, V, с. 540].

Таким образом, мы предприняли попытку проанализировать не только историю возникновения и содержание понятия «лишний человек» в русской литературе, но и показать эволюцию этого образа даже в творчестве одного писателя – И. С. Тургенева. Мы утвердились в мысли о том, что окончательного мнения о том, кем же на самом деле является «лишний человек», в современном литературоведении (несмотря на давнее использование данного термина) пока не существует.

Хотя для изучения мы выбрали разные временные периоды, типологическое сходство рассматриваемых героев И. С. Тургенева и других русских классиков оказалось очевидным. Несмотря на национально-специфические особенности реализации образа «лишнего человека» в про-

изведениях Тургенева разных лет все-таки можно выделить типологические черты, позволяющие относить этих героев к одной группе:

1) герой очень молод, полон сил, но все его начинания наталкиваются на непонимание со стороны окружающих;

2) герой получил хорошее образование, чувствует свое превосходство над остальными, но не может применить полученные знания на практике (расхождение слова и дела);

3) герой ощущает свою отчужденность, он пытается найти свое место в жизни, но так и не находит;

4) герой во многом автобиографичен, писатель изображает типичных представителей собственного поколения;

5) герой несчастлив в любви, любовь становится для него испытанием, которое он не выдерживает;

6) герой обычно религиозно индифферентен, либо явный атеист (как Е. Базаров), либо проявляет агностицизм, как другие герои Тургенева (это показывает, что только христианская религия может снять клеймо «лишности» и открыть путь к самореализации в духовной сфере);

7) героя ожидает трагическая (а порою нелепая) гибель.

Тема «лишнего человека» привлекала не только русских писателей, но и писателей по всему миру. Образ «лишнего человека», сложившийся в западноевропейской литературе, во многом близок русскому – это герой, вызванный к жизни «длительным похмельем». После буржуазной революции XVIII века и в последующие эпохи, вплоть до современности. Думающие и наблюдательные люди разочаровались в возможности социального прогресса (например, в произведениях «Адольф» Б. Констана, «Исповедь сына века» А. де Мюссе). Проблема лишнего человека воплощена также в романах современного турецкого писателя-диссидента нобелевского лауреата Орхана Памука «Снег» (2002) и нашего соотечественника Алексея Иванова («Географ глобус пропил», 1995, «Ненастье», 2015). Однако именно противоречия русской действительности, контраст «цивилизации и рабства», сменившихся на хроническую нереализацию себя и насаждаемый сверху конформизм, а также почти перманентная неприкаянность и неразвитость общественной жизни выдвинули «лишнего человека» на более видное место, обусловили повышенный драматизм и интенсивность его переживаний.

#### Список литературы

1. Герцен А. И. Лишние люди и желчевики // Собрание сочинений: в 30 т. М., 1958. Т. XIV. Статьи из «Колокола» и другие произведения 1859–1860 годов.

2. Данилова Е.А. Типологическое изучение персонажей (на материале русской литературы XVIII–XIX веков): автореф. ... канд. филол. наук. М., 2016.

3. Никольский Е. В. Проблема лишнего человека в романе Алексея Иванова «Ненастье» // Материалы XXI Международной конференции Пушкинские чтения – 2016. СПб. (Царское село), 2016. С. 128–137.

4. Тургенев И. С. Письма // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978.
5. Тургенев И. С. Сочинения в двенадцати томах. М., 1980.
6. Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous // Литературная критика в двух томах. М., 1981.

#### References

1. Gercen A. I. *Lishnie ljudi i zhelcheviki* [Superfluous people and zhelcheviki] *So-branie sochinenij: v 30 t.* Moscow, 1958. T. XIV. Stat'i iz «Kolokola» i drugie proizvedenija 1859–1860 godov.
2. Danilova E.A. *Tipologicheskoe izuchenie personazhej (na materiale russskoj litera-tury XVIII – XIX vekov)* [Typological study of characters (based on Russian literature of the XVIII - XIX centuries)]: avtoref. ... kand. filol. nauk. Moscow, 2016.
3. Nikol'skij E. V. Problema lishnego cheloveka v romane Alekseja Ivanova «Nenast'e» [The problem of the superfluous person in Alexey Ivanov's novel "Fate"] *Materialy XXI Mezhdunarodnoj konferencii Pushkinskie chtenija – 2016* [Materials of the XXI International Conference Pushkin Readings - 2016]. St. Petersburg, 2016. Pp. 128–137.
4. Turgenev I. S. *Pis'ma* [Letters] Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 tomah. Moscow: Nauka Publ., 1978.
5. Turgenev I. S. *Sochinenija v dvenadcati tomah* [Works in twelve volumes]. Moscow, 1980.
6. Chernyshevskij N. G. *Russkij chelovek na rendez-vous* [Russian person at rendez-vous] *Literaturnaja kritika v dvuh tomah* [Literary criticism in two volumes]. Moscow, 1981.

**Творческий спор, в котором герой всегда проигрывает  
(Комическое в романе И. А. Гончарова «Обрыв»)**

Своеобразие романа И. А. Гончарова состоит в том, что главный герой – Борис Райский и автор «Обрыва» пишут свои романы на одном и том же материале, об одних и тех же героях. Субъективация повествования – важнейший элемент, с помощью которого создается этот художественный мир. Современное прочтение «Обрыва», наименее изученного из романов И. А. Гончарова, невозможно без ответа на вопрос, какую роль в этом произведении играет трагикомическое начало.

Ключевые слова: юмор, сюжет, комическое, субъективация, трагическое, повествование.

*М. Otradin*

**Creative Debate in which the Hero Always Loses  
(Comic Element in I. A. Goncharov's Novel "The Precipice")**

In "The Precipice" humor acts as a subdominant in the construction of the artistic world. The creative possibilities of Rajsckij can be comprehended through three storyline's motives: self-knowledge, knowledge of the "other" and the knowledge of the great world of people. The comic element shows that Rajsckij is an objectified hero: his removal from the author of the novel reduces, but never disappears. The humor allows to follow the unfolding of a "dispute" between Rajsckij as the writer and the author of "The Precipice".

Key words: humor, plot, comic, subjectification, tragic, narrative.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879), говоря о своих «работах», о «скрытом в них смысле», об «идее», Гончаров с горечью признался: «Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое? Но этого не было» [10, VI, с. 102]. Конечно, и критики XIX века, и литературоведы последующих времен стремились ответить на вопрос: «Что говорит это целое?». Возьмем в качестве опорной мысль Б. М. Энгельгардта о том, что «содержание трех его романов можно рассматривать как постепенное развитие, усложнение и углубление одной и той же основной темы», которая обозначена ученым как «философия художественного творчества» [25, с. 54].

Трех главных героев своих романов Гончаров наделил общим свойством: все они в большей или меньшей степени обладают художественным видением мира. Что касается Александра Адуева и Райского, то они стремятся реализовать себя как писатели. Смена жанров в творчестве Адуева говорит о его движении к роману. Но романа он не напишет. Как и герой «Обрыва» Борис Райский.

Русская жизнь, описанная в третьем романе Гончарова, в значительной степени дается через восприятие Райского. То, что он видит, фиксирует, что у него остается лишь заметками, набросками, у автора «Обрыва» превращается в роман. Оригинальность замысла не в том, что герой пишет роман, уникально то, что герой и автор работают на одном материале.

Понять философию художественного творчества Гончарова нельзя, не осмыслив, какое значение в его романах имеет искусство комического. Комическое у Гончарова точнее всего можно, на наш взгляд, определить как «юмор». Юмор обнаруживает что-то положительное, какие-то элементы идеала в самом объекте, в комически изображаемой действительности. Высокое и даже идеальное в героях и в жизненных явлениях часто обнаруживается не вопреки юмору, а благодаря ему.

Комическое начало в произведении Гончарова было отмечено многими критиками XIX века. В частности, назовем А. В. Дружинина, Д. С. Мережковского, И. Ф. Анненского. В этот ряд надо поставить и К. Н. Леонтьева. В недавно изданном девятом томе его Полного собрания сочинений и писем находим такое суждение о гончаровском юморе: «Ни желчи, ни злобы, ни придинок, а просто *сама жизнь* со всею полнотою ее и с тем *равновесием* зла и добра, которое доступно в ней чувству здравомыслящего человека» [15, с. 320]. Вспомнив критиков XIX века, надо привести и очень точное и тонкое суждение П. В. Анненкова, высказанное им еще в 1849 году: «Никогда настоящий юмор не увечит окружающую действительность, чтобы похотеть над ней: он только видит обе стороны ее» [1, с. 8].

О своеобразном диалектическом единстве утверждения и отрицания, которое проявляется в юморе, писали потом и критики, и исследователи. «Юмор, – читаем, например, в книге М. Л. Тронской, – видит свой объект как бы в двойном освещении – критическом и чувствительно-элегическом» [23, с. 9].

Особое мироотношение, проявляющееся в юморе, обычно связывают с эпохой сентиментализма. В связи с этим выскажем два положения, на которые можно и нужно опираться в дальнейших рассуждениях. Юмор как особый модус художественности потому и мог так результативно проявить себя, что он прорастает из опыта сентиментализма с его обостренным вниманием к психологии, к различным проявлениям чувства. Вторая мысль – «о личностном существе юмора» – принадлежит Л. Е. Пинскому: «Тогда как карнавал поглощает, уподобляет каждого всем и всему, интегрирует (крик карнавала: «делайте, как мы, как все»), юмор дифференцирует, вы-

деляет «я» из всех...» [20, с. 352]. И далее у Пинского: «В отвлеченной от субъекта, безличной форме слово «не слышится», картина «не смотрится», убеждение никого *другого* не убеждает...» [20, с. 352].

Какова природа и функция комического в «Обрыве»? Очевидно, можно говорить о наличии в третьем романе Гончарова различных модусов художественности и предположить, что юмору отводится субдоминантная роль в развитии драматических и трагических тем. В «Обрыве» есть страницы, на которых комическое начало уходит на дальний план или исчезает совсем.

Комическое в «Обрыве» – объект художественного изображения (то, какими предстают перед читателями герои и события), способ изображения, угол видения, особенности характеристики.

С учетом того, что главный герой «Обрыва» пишет роман, функция юмора может быть осмыслена и в таком плане: в какой мере искусство комического подвластно Райскому, использует ли он этот ресурс для создания своего художественного мира.

Одна из несущих конструкций сюжета «Обрыва» может быть представлена так: готовность Райского советовать, поучать, описывать в своем романе людей и ситуации петербургской и малиновской жизни постоянно соотносится с мерой его проницательности, а часто его «наивности». Он, как заметил Е. Г. Эткинд, «несмотря на свою изощренную книжность, остается по-своему простодушным» [26, с. 149]. Этот герой часто не догадывается, какие скрытые смыслы содержатся во вроде бы очевидных событиях, не подозревает до поры до времени, какое внутреннее напряжение накопил в себе этот приволжский уголок, который по приезду показался ему «идиллией».

Как свидетельствовал сам Гончаров и как показали исследователи, Райский – образ в значительной степени автобиографический. Именно комическое начало должно показывать читателю, что перед ним объективированный герой, отстраненность от которого автора «Обрыва» может сокращаться, но никогда не исчезает. Конечно, и конкретные суждения, и догадки Райского, которые становятся видны читателю и благодаря столь явной субъективации повествования (многое в сюжете подается через восприятие героя), говорят о его творческих возможностях. Но Гончаров обозначает и их ограниченность, их предел. Речь о том, как создатель «Обрыва» это делает.

Райский-романист неизбежно должен был столкнуться с проблемой изображения и истолкования «внутреннего человека». Говоря о «господствующем методе романа, за которым закрепилось название «психологического», Л. Я. Гинзбург, в частности, писала, что в нем «анализ открытый и скрытый, прямой и косвенный направлен <...> на несовпадение между поведением и чувством» [8, с. 286].

В разнообразных жизненных ситуациях Райский часто воображает, как поведет себя Вера. Его предположения, как правило, не подтвержда-

ются. Эти промашки «психолога» Райского обычно даются в комическом ключе. Психологически это мотивировано так: ошибается воспаленный мозг героя, который посчитал себя глубоко влюбленным в Веру. Более значимым оказывается другое: непредсказуемость, загадочность героини ставит в тупик Райского, претендующего на глубину и полноту романного видения.

В книге Е. Г. Эткинда, в главе, посвященной Гончарову, находим очень точное выражение: «бенедиктовщина Райского» [26, с. 153]. Зачем романисту понадобилась такая краска в изображении героя? Вот размышления Райского о любви, об отношениях полов, данные в четвертой части романа: «...В Вере он или найдет, или потеряет уже навсегда свой идеал женщины, разобьет свою статую в куски и потушит диогеновский фонарь. <...> Ложь – это одно из проклятий сатаны, брошенное в мир» и т. д. [11, VII, с. 540, 541]. Мы находим тут «раскованность метафорического мышления» и «некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов» – то, о чем писала Л. Я. Гинзбург в связи с «экспериментаторством» Бенедиктова [9, с. 137–138].

В упомянутом эпизоде из «Обрыва» мысль Райского о Вере мечется между двумя крайностями: «Да, она права, я виноват!» и «Она, она виновата!» [11, VII, с. 542]. Такие метания вроде бы естественны для влюбленного. Казалось бы, Райский, ратующий за живительную силу страсти, должен быть очень далек от логических построений Штольца, который не верит «в поэзию страстей» [11, IV, с. 163]. Но сквозь каскад эмоциональных пассажей Райского начинает проступать каркас его логических тезисов: «Вот где оба пола должны довоспитаться друг до друга <...>. Великая любовь неразлучна с глубоким умом: широта ума равняется глубине сердца – оттого крайних вершин гуманности достигают только великие сердца – они же и великие умы!» [11, VII, с. 541, 543]. Такое, по словам повествователя, «глубокомыслие» Райский «сбывал в дневник, с надеждой прочесть его при свидании Вере» [11, VII, с. 543]. Свои рассуждения герой хочет подкрепить ссылкой на великий авторитет: «Веруй в Бога, знай, что дважды два четыре, и будь честный человек, говорит где-то Вольтер, <...> а я скажу – люби женщина кого хочешь, люби по-земному, не по-кошачьи только и не по расчету, и не обманывай любовью!» [11, VII, с. 543].

Если судить по обычным человеческим меркам, пожелания Райского искренни и гуманны. Но в какой мере ему как писателю ведома, по силам, так сказать, проблема женской любви как страсти? Ссылаясь на Вольтера, герой имеет в виду его «Катехизис честного человека, или Диалог между монахом-калогером и одним достойным человеком». В данном случае странность гончаровского героя проявляется в том, что усилием рассудка он пытается решить мучительную проблему: как справиться со страстью. Показательно, как в сознании героя трансформируется мысль французского писателя. Вольтер в своем «Катехизисе...» отнюдь не призывал свести проблему к тому, что «дважды два четыре». Его герой, «честный человек»,

говорит: «Я верую в Бога, стараюсь быть справедливым и стремлюсь к познанию». И еще. Герой Вольтера предпочитает «руководствоваться человеческим здравым смыслом» [6, I, с. 267, 285]. Но здравый смысл демонстрирует свою несостоятельность перед проблемой, с которой столкнулся Райский. Повествователь говорит о любви Райского к добру, о его «здравом взгляде» на нравственность. Да, сквозь «бенедиктовщину» и рационалистические формулы проступают живое чувство, искренняя заинтересованность в том, чтобы ответ для «женщины» был найден, чтобы она действительно обрела внутреннюю свободу. Этот энтузиазм героя читателю понятен и вызывает сочувствие. Но призыв верить в то, что «дважды два четыре», в этом контексте свидетельствует о писательской самоуверенности Райского и о несостоятельности его попытки осмыслить любовь как страсть.

«Ну вот, я люблю, меня любят: никто не обманывает. А страсть рвет меня... Научите же теперь, что мне делать?» – услышав это признание Веры, Райский, «бледный от страха», произнесет: «Бабушке сказать...» [11, VII, с. 578]. Теоретик и пропагандист страсти представлял ее чисто умозрительно. Недаром Вера с горькой иронией скажет «учителю»: «А вы подожгли дом, да и бежать!» [11, VII, с. 578]. Райский искренне и горячо сочувствует Вере. Но автор «Обрыва» подспудно готовит читателя к тому, что текст его романа «Вера» прервется на первом слове. Показательно, что на страницах, где речь идет об истории любви Веры и Марка, субъективация повествования отсутствует: это не уровень видения и понимания Райского.

Об этой же «близорукости» Райского скажет ему Козлов – от него ушла жена, которую, как оказалось, он страстно любит: «...не угадывают моей болезни <...> а лекарство одно... <...> Поди, вороти ее, приведи сюда – и я воскресну!... <...> Как же ты роман пишешь, а не умеешь понять такого простого дела!...» [11, VII, с. 562].

Герои многих авторов русской литературы (И. С. Тургенев, А. Н. Островский, М. Е. Салтыков-Щедрин) связаны с образом Чацкого [24, с. 141–144]. В этом ряду должен быть назван и Гончаров [13, с. 37–45]. Параллель Райский — Чацкий дается в «Обрыве» двояко: и комически, и вполне серьезно. Комически в сцене, когда пытаюсь «разбудить» Софью, Чацкий, «войдя в пафос», говорит о людях, «у которых ничего нет». Сюжет, которым он хочет ошеломить кухню, довольно привычен для русской литературы середины XIX века: «в зной жнет беременная баба <...> ребятшек дома бросила <...> муж ее бьется тут же, в бороздах на пашне <...> чтобы внести в контору пять или десять рублей, которые потом приносят вам на подносе» [11, VII, с. 32]. Такой набор фабульных подробностей представлен, например, в повести Д. В. Григоровича «Пахатник и бархатник» (1860). Райский азартно играет роль обличителя. Софье он напоминает Чацкого. Комическая подсветка играющего роль Райского становится еще заметнее, когда кухня спросила его, а что он сам, помещик, делает с

«этими несчастными?» [11, VII, с. 33]. Райского сравнение с грибоедовским героем нисколько не смущает. Аянов, напомнив приятелю о словах Софьи, говорит: «Я не удивлюсь, если ты наденешь рясу и начнешь вдруг проповедовать...». Райский в ответ: «И я не удивлюсь <...> хотя рясы и не надену, а проповедовать могу – и искренно, всюду, где замечу ложь, притворство, злость...» [11, VII, с. 38]. Сюжет «Обрыва» убеждает нас: герой Гончарова действительно искренен и правдив. Но сейчас речь, прежде всего, о Райском-романисте.

В начале пятой части романа Гончаров дает обобщенную, включающую в себя мировоззренческие вопросы, характеристику Райского. Сказано, что он верил в прогресс, что его «занимал общий ход и развитие идей», что он «рукоплескал новым откровениям и открытиям, видоизменяющим, но не ломающим жизнь, праздновал естественное, но не насильственное рождение новых его требований» [11, VII, с. 359]. В этой характеристике, которая занимает целую страницу, легко вычлениваются подробности, заставляющие вспомнить Чацкого, каким он представлен в статье Гончарова «Милльон терзаний» (1872). Субъективация текста на этой странице включается очень плавно. Но когда мы читаем: «...Бросая в горячем споре бомбу в лагерь неуступчивой старины, в деспотизм своеволия, жадность плантаторов, отыскивая в людях людей...» – то чувствуем – это уже «голос» самого героя, его пафос и метафорический язык. Далее читатель узнает о противоречивых и мучительных чувствах, которые вызывает в нем Вера: «Одно – она отталкивает его, прячется, уходит в свои права, за свою девическую стену, стало быть... не хочет» [11, VII, с. 360]. На этих страницах намечена связь двух линий сюжета: Райский – человек с явной общественной позицией и претендующий на объемное романное видение жизни, и влюбленный, захваченный, как ему кажется, неодолимой страстью. Такой двусоставный конфликт Гончаров увидел и в грибоедовской пьесе: «драматический интерес комедии, то движение, которое идет через всю пьесу, как невидимая, но живая нить, связывающая все части и лица комедии между собою» [10, VI, с. 26].

Эпизод, в котором представлен скандал в доме Татьяны Марковны, написан, если использовать выражение из «Милльона терзаний», как «живая сатира». Тычков – это Молчалин, дошедший «до степеней известных», генерал, человек «со звездой». В столкновении с Тычковым Райский ведет себя в высшей степени достойно. А с точки зрения бабушкиных гостей, как «чудак». М. М. Бахтин писал, что появление в романе образа чудака необходимо «почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности» [3, с. 313]. Молчалинская суть Тычкова становится ясна после слов Татьяны Марковны, обращенных к нему: «Ничтожный приказный, parvenu, <...> в молодости <...> приносил бумаги из палаты к моему отцу, при мне сесть не смел <...> по праздникам получал не раз из моих рук подарки <...> зазнался <...> наворовал денег...» [11, VII, с. 377]. В этом эпизоде Татьяна Марковна до определенного момента тоже играет роль, ее «осво-

бодил» дерзкий поступок племянника. Это ее бунт не только против Тычкова, но и против самой себя: она, Бережкова, «столбовая дворянка» унизила свое достоинство, сорок лет «добровольно терпела ложь» [11, VII, с. 380]. Скандал в день именин бабушки привел к значительным переменам в мире, который Аянов в письме назвал «всероссийской щелью». Но по этим переменам можно судить о русской жизни в целом – такова установка автора романа. Подчиненные генерала «будто прозрели» <...> краснея за напрасность своего долговременного поклонения фальшивому пугале-авторитету» (VII, 380). Читая эту сцену, мы с полным основанием можем вспомнить слова автора статьи «Мильон терзаний»: «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого. <...> Чацкие живут и не переводятся в обществе, повторяясь на каждом шагу, в каждом доме, где под одной кровлей уживается старое с молодым, где два века сходятся лицом к лицу в тесноте семейств, – все длится борьба свежего с отжившим, больного с здоровым...» [10, VIII, с. 43]. Произошедший в доме скандал с генералом, «бунт» Татьяны Марковны не пробудили в Райском-романисте желания творчески осмыслить случившееся. Глубинного смысла произошедших перемен он не видит. Что касается генерала Тычкова, то он «в кратком очерке изобразил и его <...> в программе своего романа, и сам не знал зачем» [11, VII, с. 380].

А для автора «Обрыва» этот эпизод значим и необходим.

Юмор, достаточно влиятельная сила в сюжете третьего гончаровского романа, не только не препятствует, но определенным образом взаимодействует с трагическим началом. В связи с «Обыкновенной историей» Д. С. Мережковский писал о «будничном трагизме» [18, с. 198]. Говоря о реалистическом романе середины XIX в., В. М. Маркович на ряде примеров показал, как трагическое может вторгаться «в обыденный сюжет» [17, с. 132–202]. К. Н. Леонтьеву принадлежит мысль о «трагикомическом таланте автора и «Обломова» и «Обыкновенной истории» [15, IX, с. 389].

Конечно, в сюжете третьего романа Гончарова трагическая антитеза существует в тесной связи с характером двух героинь. По самой сути своей исключительности они обречены на страдания. Ход сюжета оказался обусловлен тем, что произошло в душе каждой из этих героинь. Чувства<sup>1</sup> и поступки Веры и Татьяны Марковны явились антитезой традиционным для малиновского мира (то есть России) представлениям о «грехе» женщины, готовности осуждать «падение», – что свидетельствовало: эта жизнь нуждается в нравственном обновлении.

Говоря о Вере, пытающейся после «падения» найти ответ на вопрос «как жить дальше и можно ли вообще жить», Л. С. Гейро подчеркивает: «Эта тема развивается по нарастающей и в сугубо трагическом плане» [7, с. 138]. Суть ситуации, в которой оказалась Вера, Мережковский выразил

---

<sup>1</sup> Как отметил исследователь, в европейском романе XIX в. носителем трагического может стать «каждое подлинно человеческое чувство» [14, с. 346].

так: «Трагизм ее положения заключается в том, что она не принадлежит всецело ни прошлому, ни настоящему» [18, с. 212].

Мы можем говорить о трагическом сопереживании; автор и читатель чувствуют свое единение с героиней.

Особенности заключительной части романа Е. А. Краснощекова объясняет тем, что «в "Обрыве" мир представлен в восприятии Райского и, естественно, этот мир меняется со сменой внутреннего состояния "автора" [13, с. 426]. Здесь надо сделать одно уточнение: не все в этом романе дается через восприятие Райского. И эти переключения очень существенны.

Пафосные страницы о великих женщинах в годы страданий и испытаний («древняя еврейка», «без ропота, без малодушных слез», переносившая унижения, Марфа-посадница, русские царицы, хранившие «и в келье дух и силу», жены «наших титанов», декабристов) даны как мысли Райского [11, VII, с. 669]. Пафос явно поддержан авторской интенцией. На этих страницах речь повествователя по интонации, ритму, образной нагруженности, почти не отличима от «беспощадной фантазии» [11, VII, с. 670]. Райского. Тема нравственного подвига развивается крещендо, и автор «Обрыва» это явно чувствует и хочет убрать наметившийся перекося с помощью юмора. Юмор позволяет ему сделать то, что не удастся его герою: он, если использовать выражение П. М. Бицилли, «"забавное" сделал комическим» [5, с. 148], то есть функционально включил смешную подробность в сюжет.

Только что шел рассказ о «подвиге» Татьяны Марковны. События и люди в этой части даны через восприятие Райского. Бабушка, как сказано, совершив подвиг, «тут же, на его (Райского. – М. О.) глазах, мало-помалу опять обращалась в простую женщину» [11, VII, с. 693]. Вплоть до этого абзаца в повествовании все время подчеркивается, что это восприятие Райского, а далее, когда речь заходит о Якове и Василисе, точка видения героя уже не фиксируется. В этом, как кажется, есть своя закономерность. Такие истории и такие люди взгляд романиста Райского уже не притягивают. Но комический рассказ об этих дворовых людях в высшей степени важен для автора «Обрыва». Они оба дали обеты в связи с болезнью Татьяны Марковны. Яков после выздоровления барыни, как и обещал, поставил большую вызолоченную свечу к местной иконе в приходской церкви. «Но у него оказался излишек от взятой из дома суммы. Крестьясь поминутно, он вышел из церкви и прошел в слободу, где оставил и излишек, и пришел домой "веселыми ногами"...» [11, VII, с. 693]. Как отмечено в комментариях Л. С. Гейро, это выражение взято из церковных пасхальных песнопений [10, VIII, с. 500]. Отметим, что автором интересующего нас канона является Иоанн Дамаскин. Нужный нам отрывок в переводе на русский язык звучит так: «Мы, связанные адскими узами, видя безмерное Твое милосердие, Христос, пошли к свету веселыми ногами, восхваляя вечную Пасху» [22, Л. 3 об.] И когда на недоуменный вопрос Татьяны Марковны: «Что с тобой, Яков?» – подвыпивший дворовый слуга отвечает: «Сподобился, сударыня!» – он абсолютно искренен и серьезен. Речь о божественном

вдохновении. Комическое описание поступка Якова не может скрыть проступающее сопоставление: он уподоблен Татьяне Марковне, которая, совершая «подвиг», изнуренная ходьбой, признается Райскому: «Бог посетил: не сама хожу. Его сила носит...» [11, VII, с. 671]. А Василисе, обещавшей в случае выздоровления барыни сходить в Киев, пришлось торговаться с отцом Василием, чтоб заменил обет: она осталась на полгода без любимого кофе.

Эти два смешных сюжета тоже о «подвигах», подвигах малых мира сего. Но без их усилий, как это понимал Гончаров, нет настоящего прогресса, нравственного прогресса. В этом смысле автор «Обрыва» в корне расходился с Томасом Карлейлем, автором известной книги «Герои, почитания героев и героическое в истории» (1841), в которой с опорой на ряд ярких примеров (Магомет, Шекспир, Лютер, Руссо, Наполеон и т.д.) всячески обосновывается главная идея: «История мира <...> это – биография великих людей» [12, с. 16]<sup>1</sup>. Напомним, в «Предисловии к роману “Обрыв”» Гончаров писал: «...в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует евангелие...» [10, VI, с. 440–441]. И еще. Героическое в человеке, по мысли Гончарова, как и гамлетовское, – ситуативно, а не каждодневно. «Большие» и «малые» подвиги свидетельствуют, что малиновскому миру стагнация не грозит. История Якова и Василисы придает убедительность одному из важнейших итогов романа: «...пока умственную высоту будут предпочитать нравственной, до тех пор и достижение этой высоты немислимо, – следовательно, немислим и истинный, прочный человеческий прогресс» [11, VII, с. 735]. Эта мысль принадлежит много пережившему в Малиновке Райскому, обусловлена его человеческим опытом. Но мы не можем сказать, что это результат творческих поисков Райского-писателя. И в этом смысле он, как говорят физики, «отстает по фазе» от автора «Обрыва».

Райский стремится понять жизнь не только как сегодняшний и накопленный опыт, но и как некий вневременной смысл. Неслучайно он так настороженно и заинтересованно реагирует на советы Татьяны Марковны, как надо строить отношения с «судьбой». Накат драматических событий приводит героя к осознанию неадекватности его представлений о жизни и самой жизни, к своеобразному прозрению, которое может восприниматься и как знак поражения, и в то же время, как знак катарсического<sup>2</sup> по своей

---

<sup>1</sup> В середине XIX в. идеи Т. Карлейля о «героях» были на слуху у образованного русского читателя: в 1855 и 1856 гг. главы из названной книги в переводе В. П. Боткина печатались в «Современнике» (1855, № 10, 1856, № 1, 2). Как отмечает современный исследователь, с середины 1850-х гг. «концепция "героической личности" Томаса Карлейля <...> была исключительно популярна в России» [22, с. 317].

<sup>2</sup> Этот термин здесь употреблен в соответствии с концепцией Д. Е. Максимова, писавшего, что кроме «универсального катарсиса», «присущего искусству как таковому», в произведении могут присутствовать и другие, «реализующиеся вполне конкретно», в частности, как «проявление кратких "катарсических озарений", возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов» [16, с. 308].

глубине и смыслу переживания: «Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды! <...> А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда!..» [11, VII, с. 675]. Но груз этого открытия оказался не по плечу романисту Райскому.

Именно искусство комического и на уровне системы персонажей позволяет нам обнаружить «спор» между писателем Райским и автором романа «Обрыв». «Блеск и нищета» художественного метода Райского проявляется в том, что, с одной стороны, он способен увидеть, описать или нарисовать смешное, например, Опенкина, Улиту, Крицкую. Но он не чувствует, в чем творческий потенциал юмора. Без комических персонажей мир неполон, не высвечен во всей его глубине и многосмысленности. Один из возможных примеров – чиновник Опенкин. Гончаров дает на нескольких страницах эпизод, в котором солирует этот персонаж: он надоедлив, нелеп, смешон. Но как много мы узнаем из этого эпизода о Татьяне Марковне, традициях ее дома, ближайшего городка, да что-то и об особенностях национальной жизни. А Райский, как сказано, «записал» Опенкина и, положив перо, спросил себя: «Зачем он записал его? Ведь в роман он не годится, нет ему роли там» [11, VII, с. 327]. Райский не догадывается, что «опенкины» имеют отношение не только к бытовому, но и к бытийному контексту русской жизни. Хотя в своем романе, как Райский сообщил Козлову, он собирается «рисовать эту жизнь, отражать, как в зеркале, <...> Нужны образцы современной жизни...» [11, VII, с. 210].

Прожив в Малиновке полгода, он накопил целый чемодан набросков. Решив писать в конце концов роман о Вере, Райский думает: «Прочь всё лишнее, <...> весь балласт в сторону» [11, VII, с. 711]. Но без «балласта» комических компонентов сюжета не было бы романа «Обрыв».

Гончаров «заставил» своего героя осознать его творческую несостоятельность как романиста: «Мое ли дело чертить картины нравов, быта, осмысливать и освещать основы жизни! Психология, анализ!» [11, VII, с. 765].

«Обрыв» – это в значительной мере роман о том, как пишется роман, о взаимодополнительных творческих усилиях героя и автора, об их сотрудничестве и соперничестве.

Если говорить о писательской задаче: реальный жизненный опыт превратить в творческое целое, – то можно увидеть нечто общее между романом «Обрыв» и книгой «Фрегат «Паллада». Создателю травелога, как и герою романа Борису Райскому, предстоял некий ряд жизненных событий, некий внехудожественный материал, рассказ о котором должен превратиться в литературное произведение, в центре которого – автобиографический, эпически объективированный образ. Можно сказать, что «Фрегат» – это мастер-класс для писателя Бориса Райского, которым он, конечно, по воле создателя «Обрыва», не смог воспользоваться. Гончаров заставил своего героя писать роман по горячим следам, что называется, «с колес». Сам автор «Обрыва» был убежден, что романисту, описывающему какие-

то жизненные явления, процессы, нужна временная дистанция, то есть позиция не хрониста, а историка, который знает последствия событий. Райский начинает писать роман о себе, о близких людях, о конфликтах, участником которых он был. Чтобы обрести творческую позицию по отношению ко всему жизненному материалу, зафиксированному на сотнях страниц, ему надо было отойти от пережитого и следовать, говоря языком Бахтина, принципу авторской «внеаходимости» Как заметил Бахтин, «позиция внеаходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен» [4, I, с. 97]. Это как раз случай Райского [2, с. 113–123].

В творческом «состязании» с автором «Обрыва» Борис Райский, при всех его талантах и интеллектуальном багаже, обречен был проиграть.

Как заметил Андрей Немзер, «можно, конечно, предположить, что «Обрыв» – это роман Райского, написанный им по возвращении из Италии, но доказать это положение <...> нельзя [19].

Все вышесказанное – попытка ответить на вопрос, почему это нельзя доказать.

#### Список литературы

1. <Анненков П. В.> Заметки о русской литературе прошлого года // Современник. 1849. № 1. Отд. III. С. 1–23.
2. Бак Д. П. Проблема творчества и образ художника в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Традиции и новаторство в русской классической литературе (...Гоголь...Достоевский...). СПб., 1992. С. 113–123.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
4. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 2003.
5. Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. 710 с.
6. Вольтер. Бог и люди. Статьи, памфлеты, письма: в 2 т. М., 1961.
7. Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» (Творческая история романа «Обрыв») // Литературное наследство. М., 2000. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. С. 883–183.
8. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. 450 с.
9. Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. 423 с.
10. Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1977–1980.
11. Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб., 1997 – издание продолжается.
12. Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. 415 с.
13. Краснощекова Е. А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. 128 с.
14. Кургинян М. С. Трагическое и его роль в познании нового: Из истории западноевропейской драмы и романа // Литература и новый человек. М., 1963. С. 309–370.
15. Леонтьев К. Н. Полн. собр. сочинений и писем: в 12 т. СПб., 2000 – издание продолжается.
16. Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 240–348.
17. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. 208 с.

18. Мережковский Д. С. И. А. Гончаров: (Критический этюд) // Мережковский Д. С. Вечные спутники: портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. С. 195–212. (серия «Лит. памятники»).
19. Немзер Андрей. Необыкновенная история // Знамя. 2012. №10. [Эл. ресурс]: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/b11-pr.html> (дата обращения: 06.12.2017).
20. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989. 417 с.
21. Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой темой, ибо хочу быть человеком». Статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012. 503 с.
22. Триодь цветная. М., 1992. 335 л.
23. Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965. 248 с.
24. Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., 2007.
25. Энгельгардт Б. М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: главы из неизданной монографии // Литературное наследство. М., 2000. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. С. 15–73.
26. Эткин Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999. 446 с.

### References

1. <Annenkov P. V.> *Zametki o russkoj literature proshlogo goda* [Notes on Russian literature of last year] *Sovremennik*. 1849. № 1. Otd. III. Pp. 1–23.
2. Bak D. P. *Problema tvorčestva i obraz hudožnika v romane I. A. Gončarova «Obryv»* [The problem of creativity and the image of the artist in I. Goncharov's novel "The Cliff"] *Tradicii i novatorstvo v russkoj klassičeskoj literature (...Gogol'...Dostoevskij...)* [Traditions and innovation in Russian classical literature (... Gogol ... Dostoevsky ...)]. St. Petersburg, 1992. Pp. 113–123.
3. Bahtin M. M. *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1975. 504 p.
4. Bahtin M.M. *Sobranie sočinenij* [Collected Works]: v 7 t. Moscow, 2003.
5. Bicilli P. M. *Izbrannye trudy po filologii* [Selected Works on Philology]. Moscow, 1996. 710 p.
6. Vol'ter. *Bog i ljudi. Stat'i, pamflety, pis'ma* [God and people. Articles, pamphlets, letters]: v 2 t. Moscow, 1961.
7. Gejro L. S. «*Soobrazno vremeni i obštojatel'stvam...*» (Tvorčeskaja istorija romana «Obryv») ["In accordance with time and circumstances ..."] (The creative history of the novel "The Cliff") *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, 2000. Т. 102. I. A. Gončarov. *Novye materialy i issledovanija*. Pp. 883–183.
8. Ginzburg L. Ja. *O psihologičeskoj proze* [About psychological prose]. Leningrad, 1977. 450 p.
9. Ginzburg L. Ja. *O starom i novom* [About the old and new]. Leningrad, 1982. 423 p.
10. Gončarov I. A. *Sobr. soč.* [collected works]: v 8 t. Moscow, 1977–1980.
11. Gončarov I.A. *Poln. sobr. soč. i pisem* [complete works and letters]: v 20 t. St. Petersburg, 1997 – izdanie prodolžhaetsja.
12. Karlejl' T. *Teper' i prezhde* [Now and before]. Moscow, 1994. 415 p.
13. Krasnošhečkova E. A. *Ivan Aleksandrovič Gončarov. Mir tvorčestva* [Ivan Alexandrovich Goncharov. World of creativity]. St. Petersburg, 1997. 128 p.
14. Kurginjan M. S. *Tragičeskoe i ego rol' v poznanii novogo: Iz istorii zapadnoevropejskoj dramy i romana* [Tragic and his role in the knowledge of the new: From the history of Western European drama and romance] *Literatura i novyj čelovek* [Literature and a new person]. Moscow, 1963. Pp. 309–370.

15. Leont'ev K. N. *Poln. sobr. sochinenij i pisem* [complete works and letters]: v 12 t. St. Petersburg, 2000 – izdanje prodolzhaetsja.
16. Maksimov D. E. *O romane-pojeme Andreja Belogo «Peterburg»: K voprosu o katarsise* [About the novel-poem of Andrei Bely "Petersburg": On the issue of catharsis] *Maksimov D. E. Russkie pojety nachala veka* [Maksimov D.E. Russian poets of the beginning of the century]. Leningrad, 1986. Pp. 240–348.
17. Markovich V. M. *I. S. Turgenev i russkij realisticheskij roman XIX veka (30-50-e gody)* [Turgenev and the Russian realistic novel of the XIX century (30–50-ies)]. Leningrad, 1982. 208 p.
18. Merezhkovskij D. S. *I. A. Goncharov: (Kriticheskij jetjud)* [I.A. Goncharov: (Critical study)] *Merezhkovskij D. S. Vechnye sputniki: portrety iz vsemirnoj literatury* [Merezhkovsky DS Eternal satellites: portraits from the world literature]. St. Petersburg, 2007. Pp. 195–212 (ser. «Lit. pamjatniki»).
19. Nemzer Andrej. *Neobyknovennaja istorija* [An Extraordinary Story] *Znamja*. 2012. № 10. [Jel. resurs]: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/b11-pr.html> (data obrashhenija: 06.12.2017).
20. Pinskij L. E. *Magistral'nyj sjuzhet* [Trunk plot]. Moscow, 1989. 417 p.
21. Tihomirov B. N. «...Ja zanimajus' jetoj temoj, ibo hochu byt' chelovekom». *Stat'i i jesse o Dostoevskom* ["... I'm dealing with this topic, because I want to be a person." Articles and essays about Dostoevsky]. St. Petersburg, 2012. 503 p.
22. Triod' cvetnaja. Moscow, 1992. 335 p.
23. Tronskaja M. L. *Nemeckij sentimental'no-jumoristicheskij roman jepohi Prosveshhenija* [German sentimental-humorous novel of the Enlightenment]. Leningrad, 1965. 248 p.
24. Fomichev S. A. *Griboedov. Jenciklopedija* [Griboyedov. Encyclopedia]. St. Petersburg, 2007.
25. Jengel'gardt B. M. «*Puteshestvie vokrug sveta I. Oblomova*»: *glavy iz neizdannoj monografii* ["Journey around the world I. Oblomov": chapters from the unreleased monograph] *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, 2000. T. 102. I. A. Goncharov. *Novye materialy i issledovanija*. Pp. 15–73.
26. Jetkind E. G. «*Vnutrennij chelovek*» i *vneshnjaja rech'*. *Ocherki psihopojetiki russkoj literatury XVIII–XIX vekov* ["Inner man" and external speech. Essays on the PsychoPoetics of Russian Literature of the 18th and 19th Centuries]. Moscow, 1999. 446 p.

### **Русский Шерлок Холмс и его авторы: П. Никитин**

В статье выявляется специфика детективных рассказов П. Никитина, героями которого являются Шерлок Холмс и доктор Ватсон. Русский автор, используя образы известных литературных героев, отсылает к первоисточнику, но при этом наделяет героев новыми чертами, приспособляя к новым условиям. Писатель допускает повторяемость сюжетных ходов (переодевание главных героев, розыгрыш с привидением, подземные подкопы, смывание грима с преступников и т.п.), что ведет к штампам, предугадываемости действий героев, развития событий, финала. Тем не менее, рассказы остаются привлекательными для любителей детективов: интересно узнавать исходные сюжеты, угадывать способ преступления и преступника по отсылкам к детективным традициям и первоисточникам.

Ключевые слова: А. Конан Дойл, П. Никитин, Шерлок Холмс, детектив, сюжет, рассказ, литературная традиция, готический роман, характер, герой.

*М. Zhirkova*

### **Russian SHERlock Holmes and his Authors: P. Nikitin**

The article is devoted to revealing the specific features of detective stories by P. Nikitina, whose characters are Sherlock Holmes and Dr. Watson. Russian author using famous literary heroes, refers to the original source, but gives them new features, adapting to circumstances new for the English characters. The writer admits the recurrence of the plot moves (changing of the cloths of the main characters, drawing from the cast, underground mines, washing away make-up off criminals, etc.), that leads to cliches, hence foreseeing of the actions of the characters, development of the plot, final scene. However, stories continue to appeal to lovers of mystery stories: it is interesting to know the original stories, to guess the method of the crime and the criminal according to the references to detective traditions and primary sources.

Key words: A. Conan Doyle, P. Nikitin, SHERlock Holmes, detective, story, story, literary tradition, the Gothic novel, the character, the hero.

В 1887 году вышла в свет повесть А. Конан Дойла «Этюд в багровых тонах», где впервые появляются главные герои его детективных произведений – Шерлок Холмс и доктор Ватсон. Писатель признавался, что был увлечен творчеством Эдгара По и Эмиля Габорио. Последний сборник рассказов «Архив Шерлока Холмса» был опубликован в 1927 году. Невероятная популярность литературного героя привела к тому, что он начал жить

своей, не зависимой от автора, жизнью. Появляются многочисленные подражания и множество анонимных Шерлоков Холмсов (наряду с Натом Пинкертоном, Ником Картером и т.п.), приключения которых тиражируются по всему миру. Известные писатели-детективисты также подключаются к созданию историй о Шерлоке Холмсе, порождая обширную холмсиану или шерлокиану.

Почему многочисленные писатели обращаются к образу Шерлока Холмса? Причин много, обозначим некоторые. Это обаяние и привлекательность героя Конан Дойла. Кроме этого, конечно, раскрученное имя, бренд, обещающий успех у читателей и финансовую прибыль. А также некая проверка собственного писательского таланта: необходимо придумать увлекательный сюжет с детективной загадкой, создать стилистически близкое произведение, пусть и пастиш, т.е. вторичное художественное произведение, представляющее собой имитацию стиля работ одного или нескольких авторов, с использованием исходных авторских сюжетных ходов и характеров героев. Таким образом, писатель оказывается в данном случае не столько соперником в творческом состязании, сколько соратником и продолжателем традиций английского писателя.

Первый русский перевод детективных произведений А. Конан Дойла появился в 1893 году на страницах петербургского журнала «Звезда», издававшегося в это время П. П. Сойкиным. Это был рассказ «Пестрая банда» – перевод «Пестрой ленты» Конан Дойла. В 1894 году в этом же журнале опубликованы рассказы «Изумрудная диадема» и «Голубой карбункул»; в 1898 году выходит первый небольшой сборник английского писателя «Записки знаменитого сыщика», включивший в себя три рассказа: «Серебряная звезда», «Роковое письмо» и «Аристократы-убийцы» [1]. А в 1909 году П. П. Сойкин издает «Полное собрание сочинений» А. Конан Дойла в 20 книгах. Подробно о русских переводах и публикациях английского писателя в начале XX века писали Г. Пилюев [11] и В. Е Миронова [5, с. 81–82]. Фактически русские издатели не отставали от английских и американских. По мнению исследователей, культ знаменитого сыщика в России достиг апогея в 1909–1912 годах [9, с. 31; 11].

В начале XX века выходят анонимные приключения Шерлока Холмса, не имеющие никакого отношения к его автору. Это дешевые издания, которые сначала появились в Германии [11; 3, с. 6], а затем, начиная с 1907 года, и в России: «Шерлок Холмс. Его похождения в Германии, или Тайна Красной Маски», «Из тайных документов знаменитого сыщика Шерлока Холмса» и др.

Одним из первых о приключениях Шерлока Холмса в России стал писать П. Никитин, которому принадлежат такие сборники рассказов, как: «Новейшие приключения Шерлока Холмса в России. Из записок знаменитого сыщика» (1908), «Воскресший Шерлок Холмс в России» (1908), «Сверхсыщик. Из последних приключений Шерлока Холмса в России» (1908), «По следам преступника. Похождения воскресшего Шерлока

Холмса в России» (1909). По сведениям Г. Пилиева, всего П. Никитиным был опубликован 21 рассказ [11; 12, с. 192]. Наиболее полно издания П. Никитина, в т.ч. современные переиздания, представлены в библиографии, подготовленной А. А. Лапудевым [4, с. 177–180].

О самом писателе нет никаких сведений. Например, неизвестно, как раскрывается его имя, даже настоящая это фамилия или псевдоним. Исследователями высказывается предположение, что это псевдоним, под которым, возможно, как замечает А. Шерман, скрывался не один человек, это видно по стилю, допускаемым ошибкам, нестыковкам, повторам, незначению предыдущих событий [12, с. 196]. Отличаются авторы не только стилем, но и отношением к литературным традициям. Если один хорошо владеет предшествующим материалом, то другой, скорее, халтурщик, который ориентируется на переводные анонимные дешевые книжки о приключениях Шерлока Холмса. По мнению исследователя, такой писатель, как П. Никитин – это издательский проект, авторский коллектив [12, с. 200].

На данный момент недостаточно сведений, чтобы ответить на вопрос о писателе; даже крупные библиотеки не содержат полного собрания его рассказов, а современные издания предлагают чуть больше половины [6; 7]. Поэтому, к сожалению, из 21 рассказа прочитано на данный момент только 11, и данная статья пока только начало осмысления истории развития русского детектива, в частности, русской холмсианы. Нередко на обложках современных книг указаны две фамилии: П. Никитина и его современника, тоже автора рассказов, героем которого является Шерлок Холмс, – П. Орловца. Под этим псевдонимом публиковался русский журналист и беллетрист Петр Петрович Дудоров (1872 – после 1929). Издатели необоснованно и ошибочно выпускают книги таким образом, не обозначая авторскую принадлежность конкретного произведения и приписывая рассказы одного писателя другому [см., например: 8; 10].

Цель данной работы – выявить специфику русской холмсианы, обозначить жанровые особенности данных детективных произведений, а в дальнейшем определить их место в истории развития русского детектива.

Для детективных произведений А. Конан Дойла характерна повторяемость сюжетной схемы: энергичное и интригующее начало рассказа, способное сразу увлечь читателя; появление посетителя со своей просьбой или тайной; расследование, которое нередко ведется параллельно с полицией; загадочное поведение Холмса и недоумение Ватсона; возможная опасность, которой подвергается сыщик; раскрытие и объяснение всех загадок в конце истории.

Первый рассказ П. Никитина «Таинственный дом» строится подобным образом. Традиционно начало: герои находятся в Лондоне, в квартире на Бейкер-стрит, Холмс в ожидании нового клиента и нового дела. Как всегда, он легко по внешним признакам определяет, кто перед ним, чем занят был его гость до приезда и т.п. В рассказе звучит объяснение блестя-

щего знания русского языка Холмсом. Так, принимая в квартире на Бейкер-стрит русского купца, знаменитый сыщик замечает: «Я прожил, благодаря стечению некоторых обстоятельств, три года в России и очень хорошо изучил ваш язык, так что, думаю, нам лучше будет говорить на вашем родном языке. Кстати, доктор Ватсон, как истый лингвист, тоже знает его в совершенстве» [6, с. 10].

Великого сыщика привлекает загадочность преступления, а в рассказе купца есть и привидение, и странное свечение, и убийство в запертой комнате. Описание места преступления, по словам свидетеля происшествия, с одной стороны, передает страшную картину: «Когда мы вошли в комнату моего отца, нам представилась ужасная картина! Отец с перерезанным горлом лежал на кровати... Глаза его были широко открыты и в них застыло выражение ужаса... Никаких следов орудий преступления в комнате не было. Дверь оказалась запертой изнутри, ключ торчал в замочной скважине, но форточка была приоткрыта <...>. Я думаю, даже семилетний ребенок не мог бы пролезть в нее!» [6, с. 14]. А с другой – дает и подсказку, как Холмсу, так и читателю: «Вещи все были на своих местах, и лишь умывальник, стоявший у противоположной кровати стены, был отодвинут аршина на два к середине комнаты» [6, с. 14].

Для Холмса это становится поводом поехать в Россию, и главный герой вместе с верным помощником – доктором Ватсоном – отправляется во Владимир. Оплата, предложенная купцом, достаточно велика, что вызывает удивление Холмса, который, как и его прототип, проявляет честность и благородство: в случае, если загадка не будет решена, он возьмет деньги лишь на путевые издержки. У Дойла Холмса не занимает гонорар за его услуги, он раскрывает преступления ради торжества справедливости, из любопытства, интереса к новым сложным делам – иначе он тоскует, страдает от бездействия и скуки. Русский Шерлок Холмс также движим любопытством, идеей справедливости, но он любит и умеет считать деньги, что не раз оговаривается и в других рассказах.

В рассказе встречаются элементы готической литературы: таинственный дом, в котором совершено преступление, окружен мистическим ореолом, связанным с появлением молний, движущимся и светящимся скелетом, происхождение которых Холмс объясняет удивленному Ватсону, поражая его своими знаниями и наблюдательностью. Также присутствуют потайные двери, подземный ход, замурованный пленник в подземелье, где главные герои подвергаются опасности: убегая, преступник пускает газ.

Использует Никитин и приемы из английского источника, чуть видоизменяя их. Так, между близко расположенными домами прорывается подземный ход (реплика рассказа «Союз рыжих»), Холмс обличает преступника, смывая с него грим (аналогия с рассказом «Человек с расщепленной губой»). Отсылки к произведениям Конан Дойла встречаются и в других рассказах. Но это не единственный литературный источник. В кон-

це Холмс подробно объясняет Ватсону и полицейским все происшедшее. Как видим, сюжетная схема рассказа «Таинственный дом» повторяет характерную для произведений Конан Дойла. Но в дальнейшем сюжетная схема рассказов Никитина корректируется – герои не сидят на месте, они много путешествуют: Владимир, Москва, Орел, Елец, Задонск, Ростов, Одесса, Харьков, Севастополь и т.д. Для иностранцев это знакомство с новой страной. Распутывая детективные истории, Холмс любит просто прогуляться по городу, Ватсон замечает о своем друге: «Этот человек, казалось, не мог провести ни одного часа праздну. Он бродил по городу и его окрестностям, изучал народ, знакомился с нравами, завязывал знакомства, как будто ему предстояло провести здесь весь остаток своей жизни» [6, с. 54]. Когда в городе становится известно о появлении знаменитого английского детектива, появляются клиенты. Так происходит в рассказах «Загробный гость», «Тайна нижегородского Главного дома», «Неуловимая шайка». Но известие о преступлении может застать в дороге («Печать Таджикида»), о нем герой может узнать из газет («Страшный душитель»).

В рассказе «Страшный душитель» реализуется сюжет запертой комнаты. Действие происходит в России. Холмса заинтересовала газетная заметка о загадочном преступлении – странной смерти русского помещика. Описание места преступления во многом напоминает новеллу Э. По «Убийство на улице Морг». Как и в рассказе американского писателя, виновником оказывается обезьяна, в данном случае – павиан. Но если у По преступление совершается животным совершенно неумышленно, без участия человека, который был только свидетелем, но не подстрекателем, то у Никитина преступник специально готовил павиана к преступным целям. Также здесь можно увидеть и перекличку с рассказом Дойла «Пестрая лента». Напомним: одно из животных, которое отчим главной героини привез из Индии и держал у себя дома, был павиан. Правда, у английского писателя он дан на заднем плане, тогда как в рассказе Никитина становится главным орудием убийства (кстати, змея появится в другом рассказе Никитина – «Мечь бандита»). Пропавший носок кажется собратом пропавшего ботинка сэра Генри из «Собаки Баскервилей», поскольку служит той же цели: по запаху определить его хозяина. Финал «Страшного душителя» отсылает к еще одному произведению Дойла – «Последнее дело Холмса» и гибели детектива в Рейнхенбахском водопаде. Только теперь Холмс вместе с преступником падает с парома в реку, чем и заканчивается рассказ Никитина.

Преступник, Борис Карцев, становится сквозным персонажем нескольких рассказов: «Страшный душитель», в котором описана первая встреча; затем следуют «Контрабандисты Черного и Азовских морей», «Мечь бандита», «Заколдованный мост», «Черный ворон». Эти рассказы, объединенные общим героем – противником Холмса, замещающим в русском варианте профессора Мориарти, – Борисом Карцевым, становятся одними из самых захватывающих по напряжению. Жизнь героев каждый

раз подвергается опасности, а их противник оказывается ловким, хитрым и жестоким.

Воскрешение Холмса происходит в следующем рассказе «Контрабандисты Черного и Азовских морей». Ватсон после гибели друга вернулся в Англию, с описания его жизни в Лондоне и начинается рассказ. Сложно понять, сколько времени прошло между его мнимой смертью и воскрешением: «Недели и месяцы проходили незаметно, необыкновенно однообразно и скучно» [7, с. 49]; лишь по возвращению в Россию упоминается, что Ватсон покинул ее почти год тому назад. Все это время, как выясняется, Холмс провел в России и приобрел еще одного врага: «До сих у меня был только один серьезный враг, профессор Мартини [в данном случае вариант имени Мориарти]. Теперь же у меня стало их два» [7, с. 51]. Второй – это Борис Карцев, с которым читатель познакомился в предыдущем рассказе «Страшный душитель». Приехал Холмс в Англию за своим помощником и другом Ватсоном, который, не задумываясь, сразу откликается и собирается в дорогу. Герои возвращаются в Россию. Холмсом движет на этот раз чувство собственного достоинства, задетой профессиональной чести: «Конечно, не будь у меня личных счетов с этим негодяем, я махнул бы рукой, но в настоящее время во мне задето самолюбие, и я еду специально для того, чтобы уничтожить моего врага» [7, с. 54].

В этом рассказе писатель обращается и к излюбленному дойловскому приему – переодеванию. Если у Дойла переодевается Холмс, причем так, что его не может узнать даже ближайший друг, то у Никитина внешность меняют оба героя – в этом рассказе они становятся матросами.

Герои Никитина подбираются к Борису Карцеву опосредованно, через других лиц: подозрительные молодчики связаны с главным противником Холмса и приведут к нему. В результате схвачена практически вся шайка, но главному злодею удастся скрыться.

Рассказ «Мечь бандита» продолжает описывать борьбу Холмса со своим русским противником, который даже в чем-то, по словам детектива, превосходит английского: «Этот бандит положительно занимает меня. Даже профессор Мартини не интересовал меня так, как он, – произнес Холмс» [7, с. 85]. Как и Мориарти, протагонист Холмса смел, решителен, изворотлив, умен, готов к открытой схватке с сыщиком. Главный герой испытывает азарт от предстоящей схватки: «Несомненно, интересно иметь дело с сильными людьми, так как победою над ними можно действительно гордиться» [7, с. 86]. Действие рассказа происходит в Севастополе. На этот раз речь идет о грабежах. На Холмса несколько раз покушаются: первый раз – на высокой скорости их чуть не сбил автомобиль, второй – заложенная в поезде бомба. Используется дойловский прием из рассказа «Последнее дело Холмса» – присланная телеграмма, которая должна отправить героя в дорогу (там Ватсона, здесь Холмса). Но Холмс разгадал задумку, обманул своего преследователя, предугадывая новое покушение: он с Ватсоном покидает незаметно для бандитов поезд, правда, допускает гибель

других людей – при взрыве убито 15 человек и около 40 ранено, что говорит не в его пользу.

Появляется и змея в качестве орудия убийства, которая перекочевала из рассказа Дойла «Пестрая лента», это третье покушение: в присланной Холмсу посылке находилась небольшая лентовидная змейка из Индии. Напомним, что доктор Ройлотт – отчим Элен Стонер, героини рассказа «Пестрая лента», много лет провел в Индии, откуда и привез болотную гадюку. Реплика героя из рассказа Дойла: «Болотная гадюка! <...> Самая смертоносная индийская змея!» [2, с. 188] превращается у Никитина в следующую фразу Холмса: «Несмотря на маленькую величину, это – одна из самых ядовитых змей Индии, яд которой, безусловно, смертелен и способен свалить не только человека, но даже быка» [7, с. 103]. Герои в рассказе неоднократно переодеваются то в лохмотья бродяг, то в арестантов. На этот раз главный злодей схвачен.

Правда, в рассказе «Заколдованный мост» Холмс снова сталкивается со своим противником: Борис Карцев оказывается организатором кражи из закрытого и охраняемого ювелирного магазина. Детективу блестяще удается справиться с загадкой похищения и поимкой преступников.

Следующий рассказ «Черный ворон» посвящен побегу из костромской тюрьмы Бориса Карцева. Преступник, находясь у ворот тюрьмы, бросает вызов, сначала обращаясь к публике: «Надеюсь, господа, что через несколько дней мы увидимся!» [7, с. 157], а затем Холмсу: «Уж не думаете ли вы, что я долго засижусь здесь, в этих стенах?» [7, с. 158]. Примечателен обмен репликами героев, который говорит о взаимоуважении и признании противника достойным соперником: Карцев, обращаясь к Холмсу, замечает: «От души жалею, что судьба послала мне в лице вас не сотоварища, а врага». На что Холмс отвечает: «О, эту же фразу и я сказал бы вам!» [7, с. 158]. Но заканчивается рассказ поражением великого детектива: Холмс ожидал побега, угадал его подготовку и все-таки допустил, чтобы он произошел. Его обидели и рассердили слова в оставленном для него письме сбежавшего преступника: «Вы проиграли, и я от души сожалею о вас. Бросьте ваше занятие; вы уже выдохлись. Встречаться со мною не советую, так как, несмотря на мое уважение к вам, мне придется в этом случае, в силу необходимости, свернуть вам шею» [7, с. 191]. Так, новая встреча с Борисом Карцевым закончилась победой последнего. Совсем не по-дойловски Холмс проиграл и позволил сбежать преступнику.

Кем бы ни был автор рассказов, он демонстрирует прекрасное знание предшествующей готической и приключенческой литературы: Э. По, А. Конан Дойла, М. Рида. Никитин выбирает сложные сюжетные ходы, один из излюбленных – преступление в запертой комнате; придумывает ловкие ходы и трюки, например, контрабанда масла в бочках, доставляемых с корабля на склад посредством веревок («Контрабандисты Черного и Азовских морей»); выдрессированный ворон и побег на воздушном шаре («Черный ворон»); использует экзотические элементы, например: соком

початка африканского дрока намазы доски прилавка в магазине, которые служат источником отвратительного запаха, способного отпугнуть покупателей («Тайна нижегородского Главного дома»), мошенник выпивает небольшую дозу сока одного индийского растения, способного погрузить человека в состояние летаргического сна («Загробный гость»); кровавым обрядом индийского племени связаны герои в рассказе «Печать Таджики» и т.п.

Русский автор, используя образы известных литературных героев, отсылает к первоисточнику, но при этом наделяет их новыми чертами. Холмс по-прежнему владеет энциклопедическими знаниями: о животных, ядах и т.п., но русский Шерлок Холмс оказывается и знатоком России, русских нравов, обычаев, традиций, например, знает, что «в провинции засыпают рано» [6, с. 22]; Нижегородская ярмарка славится «пьяным угаром» [6, с. 105]; знаком с блатным жаргоном: «А ты, малый, не кобенься! Значит, «маз» есть, коли в трактире тесно! – с гордостью произнес он» [6, с. 116]. Кроме этого он более предприимчив и расчетлив, быстро переводит рубли в фунты стерлингов, находит оплату достойной и только после этого заключает договор, как это происходит, например, в рассказе «Тайна нижегородского Главного дома».

Несколько иные взаимоотношения между героями и полицией. У Дойла ироничное, несколько пренебрежительное, у Никитина отсутствуют присущие дойловским произведениям ирония и сатира. Русская полиция тоже проявляет беспомощность в раскрытии загадочных преступлений («Таинственный дом») или в поимке опасных преступников (Борис Карцев). Но имена Холмса и Ватсона хорошо знают в России, и полицейские с благодарностью принимают помощь Холмса, всегда откликаясь на его появление, и высказывают только восхищение и уважение. Например, слова полицмейстера, обращенные к Холмсу при первой встрече в рассказе «Таинственный дом»: «То, что вы делаете – удивительно, и ваше участие в этом деле, хотя до некоторой степени научит нас работать так, как надо» [6, с. 46]. В отличие от Конан Дойла, у Никитина полицейские задействованы еще меньше и играют совсем незначительную роль.

Как и у Конан Дойла, сюжетной основой рассказов Никитина являются разнообразные преступления: убийство («Страшный душитель», «Таинственный дом», «Убийцы» и др.), ограбление («Тайна Нижегородского главного дома», «Заколдованный мост», «Неуловимая шайка» и др.), мошенничество («Загробный гость»), контрабанда («Контрабандисты Черного и Азовских морей»), похищение («Печать Таджики»); поимка главаря банды – Бориса Карцева («Месть бандита», «Заколдованный мост» и др.).

Но автор русского Шерлока Холмса допускает повторяемость сюжетных ходов (переодевание главных героев, розыгрыш с привидением, прорытые подземные подкопы, смывание грима с преступников и т.п.), это ведет к штампам, отсюда предугадываемость действий героев, развития событий, финала, что делает произведения менее захватывающими и инте-

ресными. Конечно, нельзя забывать и о влиянии анонимных приключений Шерлока Холмса начала XX века. Наиболее близким к ним нам показался рассказ «Убийцы» из сборника «Сверххыщик»; он стилистически и сюжетно несколько примитивен, отсутствует логика в расследовании преступления, например, само убийство приснилось Холмсу во сне, да еще и за год до его совершения.

Меняются отношения между самими героями: у Конан Дойла Ватсон – обыкновенный средний человек, очень хороший, порядочный, наделенный излишней эмоциональностью в отличие от бесстрастного и сдержанного Холмса; он обладает сердечным добродушием, деликатностью и искренней преданностью своему другу. И смотрит он на своего друга снизу вверх, с огромным восхищением и уважением, признавая его превосходство. У Никитина отношения между героями больше похожи на партнерские, при этом Холмс остается ведущим, а Ватсон выступает в роли младшего партнера или помощника.

Русский Ватсон берет на себя часть функций Холмса, например, внимательно следит за судебной хроникой на страницах газет в рассказе «Мечь бандита»; предугадывает и опережает действия своего друга: «Имейте в виду, – добавил я, – что этот случай заинтересовал не только вас, но и меня. Поэтому я заранее берусь быть вашим помощником. – О, я это прекрасно знал, – воскликнул Холмс, весело потирая руки, – и догадывался, что вы предложите это первый, а так как вам известен мой характер, то понятно, что проводить в исполнение задуманное я возьмусь тотчас же. Вместо ответа я молча встал с кресла и начал надевать пальто» [7, с. 11] (рассказ «Страшный душитель»).

Герои легко преобразуются с помощью переодевания: «Спустя полчаса никто бы не мог узнать нас, до того изменил нас грим и костюмы пропойц, покрывшие наши тела лохмотьями. Наблюдавший за нашими переодеваниями полицеймейстер пришел в неопишуемый восторг, увидев результаты нашего переодевания» [7, с. 96]; «Приказав принести из гостиницы наши вещи, мы изменили до неузнаваемости свои физиономии, придав им бледный, изнуренный вид ранее времени состарившихся людей» [7, с. 107]; это могут быть бродяги, моряки, купцы и т.д. Оба хорошо владеют актерской игрой. Хотя у Дойла есть такое замечание, высказанное Холмсом, о том, что умение притворяться не входит в число многочисленных талантов его друга (рассказ А. Конан Дойла «Шерлок Холмс при смерти»).

Ватсон, как и Холмс, физически очень ловок: «С этими словами он высоко подпрыгнул и, ухватившись руками за верхний край забора, быстро перескочил в сад» [7, с. 99]; «Говоря все это, мы подошли к противоположному забору, окружавшему пустынное место. Перелезть через него было для нас делом одной минуты» [7, с. 113]. Он часто носит с собой оружие; так, на вопрос Холмса о револьвере Ватсон отвечает: «Вы прекрасно знаете, что я никогда не расстаюсь с ним, когда начинаю работать

вместе с вами» [7, с. 72]. Ватсон участвует в задержании бандитов – роет подземный ход в рассказе «Таинственный дом»; вместе с Холмсом прыгает с отходящего поезда и перебегает под вагонами стоящих поездов в рассказе «Мечь бандита».

Но герои Никитина мало похожи на живых людей, они, скорее, выполняют определенные функции. В данном случае хроникера / летописца и помощника в лице Ватсона и детектива в лице Холмса. Конечно, велика значимость имен героев Дойла, но их можно заменить любыми другими, что никак не отразится на содержании рассказов. Герои лишены какого-либо описания вне связи с сюжетом рассказа. Так, мы ничего не знаем о привычках, увлечениях героев, которые были обозначены Дойлом. Характер и личность самих героев заслоняются сюжетом, что можно, конечно, объяснить известностью их для читателей, они были описаны Дойлом и в этом теперь нет необходимости. Но тогда они теряют свое обаяние, присущее героям английского писателя, превращаясь в голую схему, чистую функцию, к сожалению. Тем не менее, рассказы остаются привлекательными для любителей детективов: интересно узнавать исходные сюжеты, угадывать способ преступления и преступника по отсылкам к детективным традициям и первоисточникам.

#### Список литературы

1. Дойл К. Записки знаменитого сыщика / перевел с англ. Л. Гольдмерштейн. СПб.: Владимирская типо-лит. Мордуховского, 1898. 143 с.
2. Конан Дойл А. Записки о Шерлоке Холмсе: Повести и рассказы / вст. ст. К. Чуковского. Л.: Детская литература, 1980.
3. Лапудев А. Пинкертоновщина // Нат Пинкертон – король сыщиков; Двуногий волк: новеллы. М.: Престиж Бук, 2015. С. 5–7.
4. Лапудев А.А. Шерлокиана. Опыт русской библиографии. М.: Паровая типо-тография А. А. Лапудева, 2017.
5. Миронова В.Е. Рецепция детективного творчества Артура Конан Дойла // Текст. Книга. Книгоиздание. №1 (10). 2016. С. 73–85.
6. Никитин П. Загробный гость: Приключения Шерлока Холмса в России. Т.1. / сост., подготовка текста и послесловие А. Шермана. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2014 (Серия Новая шерлокиана. Вып. XII).
7. Никитин П. Черный ворон: Приключения Шерлока Холмса в России. Т. 2 / сост., под. текста и послеслов. А. Шермана. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2014 (Серия Новая шерлокиана. Вып. XIII).
8. Никитин П., Орловец П. Шерлок Холмс и тайна старого дома. М.: Гелеос, 2007.
9. Олюнин Р. О двойниках, роковых танцовщицах, или Шерлок Холмс в России: К истории первых изданий Конан Дойля // В мире книг. 1966. № 12. С. 30–31.
10. Орловец П., Никитин П. Шерлок Холмс в России. СПб.: ООО Петроглиф, 2012 (Серия «Великие сыщики»).
11. Пилиев Г. Отчет о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса, связанном с его пребыванием в России. [Эл. ресурс]: <http://www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html>
12. Шерман А. Загадка Никитина // Никитин П. Черный ворон: Приключения Шерлока Холмса в России. Т. 2 / сост., подготовка текста и послесловие А. Шермана. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2014. С. 192–201.

## References

1. Doil K. *Zapiski znamenitogo syshchika* [Notes of the famous detective] perevel s angl. L. Gol'dmershtein. St. Petersburg: Vladimirskaya tipo-lit. Mordukhovskogo, 1898. 143 p.
2. Konan Doil A. *Zapiski o Sherloke Kholmse: Povesti i rasskazy* [Scraps about Sherlock Holmes: Novels and Stories] vst. st. K. Chukovskogo. Leningrad: Detskaya literatura Publ., 1980.
3. Lapudev A. *Pinkertonovshchina* [Pinkertonism] Nat Pinkerton – korol' syshchikov; Dvunogii volk: novelly. Moscow: Prestizh Buk Publ. 2015. Pp. 5–7.
4. Lapudev A.A. *Sherlokiana. Opyt russkoi bibliografii* [Sherlockiana. Experience of Russian bibliography]. Moscow: Parovaya tipo-litografiya A. A. Lapudeva Publ., 2017.
5. Mironova V.E. *Retsepsiya detektivnogo tvorchestva Artura Konan Doila* [Reception of creative detective by Arthur Conan Doyle] *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Book publishing]. №1 (10). 2016. Pp. 73–85.
6. Nikitin P. *Zagrobnyi gost': Priklyucheniya Sherloka Kholmsa v Rossii* [After-death guest: The Adventures of Sherlock Holmes in Russia]. T.1. / sost., podgotovka teksta i posleslovie A. Shermana. B.m.: Salamandra P.V.V. Publ., 2014 (Seriya Novaya sherlokiana. Vyp. XII).
7. Nikitin P. *Chernyi voron: Priklyucheniya Sherloka Kholmsa v Rossii* [Black Raven: The Adventures of Sherlock Holmes in Russia]. T. 2 / sost., pod. teksta i posleslov. A. Shermana. B.m.: Salamandra P.V.V. Publ., 2014 (Seriya Novaya sherlokiana. Vyp. XIII).
8. Nikitin P., Orlovets P. *Sherlok Kholms i taina starogo doma* [Sherlock Holmes and the mystery of old house]. Moscow: Geleos Publ., 2007.
9. Olyunin R. *O dvoynikakh, rokovykh tantsovshchitsakh, ili Sherlok Kholms v Rossii: K istorii pervykh izdaniy Konan Doilya* [On twins, fatal dancers, or Sherlock Holmes in Russia: On the history of the first editions of Conan Doyle] *V mire knig* [In the world of books]. 1966. № 12. Pp. 30–31.
10. Orlovets P., Nikitin P. *Sherlok Kholms v Rossii* [Sherlock Holmes in Russia]. St. Petersburg: Petroglif Publ., 2012 (Seriya «Velikie syshchiki»).
11. Piliev G. *Otchet o neizvestnom epizode iz biografii mistera Sherloka Kholmsa, svyazannom s ego prebyvaniem v Rossii* [Report on an unknown episode from the biography of Mr. Sherlock Holmes related to his stay in Russia.]. [El. resurs]: <http://www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html>
12. Sherman A. *Zagadka Nikitina* [Mystery of Nikitin] Nikitin P. *Chernyi voron: Priklyucheniya Sherloka Kholmsa v Rossii* [Black Raven: The Adventures of Sherlock Holmes in Russia]. T. 2 / sost., podgotovka teksta i posleslovie A. Shermana. B.m.: Salamandra P.V.V. Publ., 2014. Pp. 192–201.

**Дьявол по имени Бог  
(«Злые чары» К. Д. Бальмонта)**

В статье представлен опыт концептуального анализа стихотворений из сборника К. Д. Бальмонта «Злые чары». Автор анализирует программные тексты и приходит к выводу о том, что богохульные идеи поэта о необходимой природе Мирового Зла и полном равенстве Начал были закономерным итогом его духовных исканий.

Ключевые слова: бог, богохульство, добро, дьявол, закономерность, зло, парадокс.

*S. Slobodnyuk*

**Devil by the Name of God  
(«Vile Charms» of K. D. Balmont)**

The article presents the experience of the conceptual analysis of poems from K. D. Balmont's collection «The Vil Charms». The author analyzes the program texts and approves that The logical results of his spiritual research are blasphemous poet's ideas of absolute equality of the Principles and the necessary World Evil nature.

Key words: Devil, Evil, God, Good, blasphemy, paradox, regularity.

Творчество К. Д. Бальмонта не было обойдено вниманием исследователей и критиков. Правда, во времена торжества социалистического реализма о поэте вспоминали нечасто. Да и как о нем было вспоминать, если он с трудом вписывался в любую систему и был непредсказуем? Да, Бальмонт слагал вполне прогрессивные стихи, обличал власть имущих и пылко нападал на бога. Но это не мешало ему столь же пылко призывать читателей быть как солнце, объявлять свою душу центром мироздания, а себя чуть ли не Иисусом отечественной поэзии... Опять же из России в свое время эмигрировал и не вернулся. Впрочем, последние десятилетия в определенной степени компенсировали годы литературоведческого молчания, однако говорить об исчерпывающем осмыслении творчества Бальмонта пока рановато. О последнем говорит хотя бы тот факт, что рубежный сборник «Злые чары» по сей день пребывает на окраинах научного рассуждения, а иногда возникает впечатление, что все, кто читал эту книгу, дали бессрочный обет молчания...

Безусловно, «Злые чары» трудно отнести к вершинным творениям поэта. Стихотворения, вошедшие в циклы «Отсветы раковин», «Амулеты из агата» и «Синие молнии», неравноценны по эстетическому и содержательному уровню. Разноголосый хор лирических героев редко сливается в единую мелодию; миры, открывающиеся взору читателя, нередко являют собой безрадостное зрелище. Временами трудно поверить, что «Злые чары» создал тот самый автор, который некогда творил вселенную, пронизанную солнечными лучами. Но факт остается фактом, и тем более важно понять, каким образом произошел подобный поворот от света к тьме.

Первая, и наиболее очевидная, причина – революция 1905–1907 гг. Тонко чувствующая душа поэта просто не вынесла страшных реалий русского бунта. Однако объяснять концепцию «Злых чар» только историческими причинами вряд ли корректно. Ведь ранее Бальмонт неоднократно вступал в творческий диалог с силами мрака и, заявляя:

Мне чужды ваши рассуждения:  
«Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог», –

издевательски пенял оппонентам:

Вы так жестоки – помышлением,  
Вы так свирепы – на словах [3, с. 290].

И можно было бы долго гадать, что побудило «нежный иней охлаждения» и «ветерка чуть слышный вздох» быть настолько агрессивным, однако поэт сам расставляет точки над «і»:

Я должен быть стихийным гением.  
Я весь в себе – восторг и страх [3, с. 290].

Действительно, тому, чей императив недвусмысленно гласит «Хочу!», негоже даже в мыслях принимать возможность долженствования, пусть и такого почетного. Тем более что оппоненты в силу своей убогости и внутренней раздерганности все равно ничего не поймут:

Вы разделяете, сливаете,  
Не доходя до бытия.  
Но никогда вы не узнаете,  
Как безраздельно целен я [3, с. 290].

В итоге получается, что основная вина «далеких близких» состоит в том, что их деяния никогда не выходили за рамки пустого теоретизирования. Подобная онто-гносеологическая маниловщина напрочь отвергается теми обитателями вселенной поэта, которые по-настоящему стремятся постичь Тьму.

В то же время, справедливости ради, стоит заметить, что большинство лирических героев Бальмонта, да и самого автора, вряд ли можно обвинить в самоотверженном служении Противнику. Напротив – в его текстах мы почти всегда видим либо скрытое, либо подчеркнутое дистанцирование от сил Мирового Зла. Но оставшееся за рамками этого «почти», наводит на

мысль о том, что поэт познал очарование мрака значительно раньше, чем создал «Отречение», «Молитву последнюю» и «Пир у Сатаны».

Как известно, Бальмонт считал, что основную роль в стихотворчестве играет эмоция, выступающая рука об руку с интуицией (сознание при этом всегда пребывало на втором плане). Поэтому неудивительно, что свойственная поэту эстетизация любого чувства при решении вопроса о взаимоотношениях добра и зла часто приводила его в объятия абсолютного дуализма. Так, в «Ангелах опальных» Бальмонт откровенно пытается «просветлить» темные образы:

Ангелы опальные,  
Светлые, печальные,  
Блески погребальные  
Тающих свечей, –  
Грустные, безбольные,  
Звоны колокольные,  
Отзвуки невольные,  
Отсветы лучей [3, с. 154].

Авторская позиция, правда, не предполагает прямого оправдания провинившихся ангелов, но при этом у читателя не остается сомнений в том, что герои стихотворения заслуживают сочувствия:

Чувственно-неясные,  
Девственно-прекрасные,  
В страстности бесстрастные,  
Тайны и слова, –  
Шорох приближения,  
Радость отражения <...>  
<...> Мечты, что встретятся  
С теми, кем отметятся,  
И опять засветятся  
Эхом для меня! [3, с. 155]

Отношение Бальмонта к фигуре Противника тоже не укладывается в стандартные схемы. С одной стороны, он награждает падшего ангела каноническими эпитетами:

Где-то, на острове Вилиэ-Льявола,  
Души есть, лишь пред собою преступные.  
Богом забытые, но недоступные  
Обетованиям лживого Дьявола [2, с. 79].

Но стоит задуматься о сути преступления, которое ввергло «души преступные» в мир, худший, чем ад, и картина кардинально меняется:

Им захотелось разрыва гармонии  
Цели испортив, упиться причинами <...>

Смертью пытающей, в вечном течении,  
Вечною казнью казнить преходящее  
Все в отдалении, все в отвлечении,  
Ярко одно размышленье глядящее [2, с. 79].

Оказывается, души, прозябающие на острове Вилиэ-Льявола, виноваты в том, что, в отличие от «далеких близких», по-настоящему пытались совместить несовместимое, слить воедино «божественное» и «дьявольское», а в результате «правда обманная» навечно взяла власть над ними.

Но ведь именно *такой* правдой погубил несчастного Каина байроновский Люцифер; и именно ложность преподносимой «дьяволом» истины веками считалась главным злодеянием Сатаны. Следовательно – герои стихотворения есть законная добыча владыки ада, а начальная посылка автора об их изолированности и об их самостоятельном существовании бессмысленна. Однако Бальмонт изящнейшим пируэтом выходит из тупика, отлучая своих героев от обоих начал:

Без покровительства Бога и Дьявола  
Вечно томитесь вы, снам недоступные [2, с. 80].

Подобное решение проблемы, бесспорно, красиво, но совсем не так безобидно, как может показаться на первый взгляд. Ведь автор допускает, что не только Бог, но и дьявол может быть полноправным владыкой души!..

Со временем симпатия Бальмонта к Сатане усиливается. В стихотворении «Голос Дьявола» лирический герой (он же Противник) гневно обрушивается на концептуальные положения христианской доктрины:

Я ненавижу всех святых, –  
Они заботятся мучительно  
О жалких помыслах своих,  
Себя спасают исключительно.

За душу страшно им свою,  
Им страшны пропасти мечтания,  
И ядовитую Змею  
Они казнят без сострадания [3, с. 255].

Разделавшись с идеей личного спасения, автор завершает монолог декларацией в духе знаменитого «хочу быть дерзким, хочу быть смелым...»:

Я не хотел бы жить в Раю  
Меж тупоумцев экстатических.  
Я гибну, гибну – и пою,  
Безумный демон снов лирических [3, с. 255].

Своеобразным апогеем бальмонтского «романа» с Мировым Злом становится стихотворение «Бог и Дьявол»:

Я люблю тебя, Дьявол, я люблю Тебя, Бог,  
Одному – мои стоны, и другому – мой вздох.

Одному – мои крики, а другому – мечты,  
Но вы оба велики, вы восторг Красоты.

О, таинственный Дьявол, о, единственный Бог.

[2, с. 272].

Весьма показательно, что поэт не просто объясняется *Началам* в любви. Подобно Брюсову, обосновавшему желание прославить «и Господа, и Дьявола» теорией двух истин, поэт решает противоречие на концептуальном уровне, обращаясь к учениям древних гностиков. В сущности, Бог и его Противник объявляются эманациями некоего Абсолюта, которые разделили мир между собой, но их онтологическое основание при этом остается единым.

Опираясь на полученные данные, мы можем прийти к заключению о том, что поэт был готов к созданию «Злых чар» задолго до Кровавого Воскресенья и баррикадных боев на Пресне. Возможно, поэтому в сборнике мы неожиданно сталкиваемся с *иным* Бальмонтом – жестким логиком, поставившим перед собой задачу раз и навсегда определить не просто особенности отношений Добра и Зла, но и подлинный статус фигур, олицетворяющих противоположности.

Первым делом автор изгоняет из своей вселенной высшее начало, родственное той самой Красоте, которая породила Бога и Дьявола. Правда, отказ Бальмонта от идеи верховного существа поначалу неясен. На первый взгляд, вообще возникает впечатление, что он совершенно по-школярски принимает теорию двух бездн:

Я верю в возможную силу и правду – его, всепобедного Света.  
Но есть несчастливцы, что гибнут зимою, задолго до роскоши лета.

Я знаю, что много озер серебристых, в горах и в лесах первозданных.  
Но сколько умерли в жаркой пустыне, без влаги, без капель желанных.

Я видел, как кондор царит над пространством, как мощь альбатроса прекрасна.

Но сколько убитых для них, именитых, подумать – подумать ужасно.

[1, с. 50]

Однако, в отличие от мира Мережковского, мир Бальмонта, некогда разделенный поэтом между Богом и Дьяволом, никогда не узнает Третьего Завета:

Я вижу, я слышу, я помню, я знаю, что было, что есть здесь, что будет.  
Но, в бездну из бездны срываясь, в столетьях, мой вопль никого не пробудит [1, с. 50].

Свет (Истина, Красота), конечно, существует. Вот только результат его существования совершенно безрадостен. У Бальмонта бесконечное отражение в безднах оказывается... бесконечным отражением в безднах, ко-

торое механически умножает оппозиции «добра» и «зла», «Бога» и «Дьявола».

Переводя повествование на космогонический уровень, поэт совмещает теорию двух бездн с идеей развития мира по замкнутой кривой – кругу:

Круговидные светила –  
Без конца и без начала.  
Что в них будет, то в них было,  
Что в них нежность, станет жало [1, с. 60].

Как видим, принцип преобразования бездны верхней на дне бездны нижней Бальмонт сохраняет. Однако он ни слова не говорит о возможности разорвать этот круг и сделать скачок к чему-то качественно иному. Напротив, в последующих строках поэт еще больше усиливает мысль о неразрывности и бесконечности отражений, конкретизируя общие положения, то в духовной области, то в материальном мире:

Что в них ласка, есть отравка,  
А из мрака, а из яда  
Возникает чудо-слава,  
Блеск заманчивый для взгляда.

Из вулканов, из обрывов,  
Рудников и разрушенья –  
Роскошь ярких переливов,  
Драгоценные камни [1, с. 60].

Стихотворение завершается строфой, подводящей итог горестным размышлениям автора:

<...> Из жизни вновь могила,  
И горят, лазурно, ало,  
Круговидные светила,  
Без конца и без начала [1, с. 60].

Осмыслив космогоническую проблематику, Бальмонт переходит к верховным существам. Бытие последних он уподобляет бытию своей вселенной, делая символом *всех* божеств, населяющих миры «Злых чар», индийский тотем:

Индийский тотем – жуткий знак,  
Резная, сложная колонна.  
Из зверя – зверь. Кто друг, кто враг,  
Не разберешь. Здесь все – уклонно [1, с. 61].

Бесконечность и безначальность, свойственные безднам Бальмонта, становятся лейтмотивом, проходящим буквально через каждую строку: и через ту, где решаются проблемы «жизни / смерти» –

Друг друга держат все во рту,  
Убийца – каждый, и убитый. –

и через ту, где вновь трактуются отношения «Бога / Дьявола»:

Грызя, рождают красоту,  
Глядят бесовски-волчьей свитой [1, с. 61].

Апофеозом стихотворения можно считать образ Мирового Древа, соединившего в себе несоединимое, ибо цель развития жуткого бальмонтского «Иггдразиля» – бессмысленное, бесконечное повторение бывшего ранее:

И древо жизни мировой,  
Растет в чудовищной прикрасе,  
Являясь мной, чтоб стать тобой,  
Пьяня и множа ипостаси [1, с. 61].

Совершенно очевидно, что в художественном мире, где главенствует подобный закон, перевоплощение членов оппозиции друг в друга должно стать правилом, не знающим исключений. Первый опыт такой метаморфозы Бальмонт представляет в стихотворении «Грех»:

Прочь! Прочь, говорю я!  
Здесь грешен лишь тот, кто осмелится вымолвить:  
«Грех» [1, с. 10].

Парадоксальное восклицание лирического героя трудно отнести к области чистой эмоции, ибо оно являет собой итог его рассуждений о боге:

О, дьявол убогий, кропишь ты святою водою,  
Но где освятил ты поганые брызги свои [1, с. 10]?

Однако на каком основании ставится знак тождества между «дьяволом убогим» и фигурой верховного существа, чье имя здесь даже и не упоминается? Ответ на этот вопрос дает стихотворение «Будь проклят»:

Будь проклят Бог! О, все, что есть во мне...  
Во имя дерзкой грезы незабудок,  
И ласточек, их нежных белых грудок,  
И ангелов, что видел я во сне <...>

Во имя чуть заметных стебельков,  
Растоптанных чудовищным копытом,  
Знамен любви, на поле, бранью взрытом,  
В любви, в уме, во всем – оков, оков [1, с. 63].

Ведь, в сущности, анафема верховному существу здесь звучит во имя того мира, что ранее был воспет поэтом в «Грехе»:

О, свежесть ручьев! О, смеющийся звук поцелуя!  
Весна и разливы! Счастливый ликующий смех!

[1, с. 10]

Но если раньше этот мир всего лишь *обвинялся* в грехе, то теперь его немилосердно терзает своевольная и бессердечная сила, подлинное имя которой мы узнаем лишь в финальной строфе. Здесь, отвечая на давний

вопрос о том, *кто* есть существо, позволяющее свершаться подобному ужасу, поэт восклицает:

Во имя совершенных преступлений,  
И несвершенных, сдавленных как вздох.  
Будь проклят, Дьявол, Ты, чье имя – Бог,  
Будь проклят, проклят в громе песнопений! [1, с. 63]

Думаю, вряд ли стоит доказывать, что и «дьявол убогий» в «Грехе», и Дьявол «чье имя – Бог» – это одно и то же лицо. А связь стихотворения «Бог и Дьявол» с гностицизмом позволяет предположить, что образ злого Бога восходит к образу Демиурга гностических творений. И это Яхве-Демиург обвиняется героем «Отречения», которое в «Злых чарах» предшествует стихотворению «Будь проклят»:

...Но что мне в том, что Ты велик,  
Но что мне в том, что Ты огромен?  
Что Ты – ребенок и старик,  
Что Ты вмещаешь каждый лик,  
Что сразу светел Ты и темен [1, с. 62]?

Или можно как-то иначе интерпретировать первую строфу, представляющую собой издевательские вариации на строки обоих Заветов? – «Я – Господь первый, и в последних – Я тот же» (Ис., 41:4); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь» (Откр., 1:8; см. также Откр., 1 17, 22 13).

В следующих строках поэт вспоминает о тех библейских персонажах, чье истовое *служение* божеству было вознаграждено гонениями и муками. Первой мишенью Бальмонта становится пророк Даниил, брошенный в ров за молитвы, обращенные к Яхве: «Все князья царства, наместники, сатрапы <...> согласились между собою, чтобы сделано было царское постановление и издано повеление, чтобы, кто в течение тридцати дней будет просить какого-либо Бога или человека, кроме тебя, царь, того бросить в львиный ров. <...> Тогда эти люди подсмотрели и нашли Даниила молящегося и просящего милости пред Богом своим <...> И сказали царю <...> Тогда царь повелел, и привели Даниила, и бросили в ров львиный» (Дан., 6:7, 11, 13, 16). Пророк был спасен, однако поэт недвусмысленно выражает свое отношение к этому знаменательному акту: «И не хочу я падать в ров» [1, с. 62], – и вслед за этим делает новый критический выпад...

Как известно, польстившийся на несправедную мзду Валаам «был обличен в своем беззаконии: бессловесная ослица, проговорив человеческим голосом, остановила безумие пророка» (2 Петр., 2:16). Однако Бальмонт заявляет: «И мне противен крик ослов» [1, с. 62], – называя *криком* кроткие слова животного: «Что я тебе сделала, что ты бьешь меня вот уже в третий раз?» (Чис., 22:28). Строфа заканчивается весьма энергичным выводом о том, что ничто не может оправдать страдания, а посему никакая непостижимая для человека слава Божия (ибо «гром могущества Его кто может

уразуметь?» (Иов, 26 14)) не искупит унижения ослицы и ужаса Даниила: «И звук громов за них не плата» [1, с. 62].

В последней строке не просто обозначена авторская неприязнь к божеству Заветов: являясь реминисценцией на один из стихов «Книги Иова», она позволяет Бальмонту перебросить логические мостки к этой ветхозаветной книге, книге, где проблема оправдания поступков Бога стоит наиболее остро.

Сначала поэт обзывает Господа, вмещающего в себя *альфу и омегу*, «двуутробкой» («Я двуутробок не люблю» [1, с. 62]), то есть – «чревосумчатый животным» [4, I, с. 422], донашивающим плод в наружной сумке. Затем, походя, отвергает еще одно доказательство славы божества, которое Яхве приводит в беседе с несчастным Иовом: «Вот бегемот, которого я создал, как и тебя <...> Ноги у него, как медные трубы; кости у него, как железные прутья; это – верх путей Божиих; только Сотворивший его может приблизить к нему меч свой» (Иов, 40:10, 13 – 14) || «Я не хочу гиппопотамов...» [1, с. 62]. И, разделавшись с бегемотом, которому Яхве «одну часть из земли, осушенной в третий день» (III Ездр, 6:51), поэт вслед за Иовом обрушивает на голову божества гневный крик: «Нить жизни против воли длю» [1, с. 62] || «Опротивела душе моей жизнь моя; предамся печали моей, буду говорить в горести души моей» (Иов, 10:1), – и заканчивает тираду скорбным восклицанием:

И сколько, сколько я терплю  
В преддверьи душном мертвых храмов [1, с. 62].

Но не только против Яхве направлена бальмонтовская филиппика. В заключительных строках стихотворения поэт поднимается до глобальных обобщений, до обличения *всех* богов:

О, Боги с тысячью зубов,  
Тысячерукие Богини!  
Вам, жадным, пир ваш вечно нов,  
Но вижу я за морем снов  
Однообразие пустыни [1, с. 62].

По Бальмонту ни Яхве, ни его собратья не заслуживают признания, поскольку *их* добро и есть *подлинное* зло:

И неуютно с вами мне,  
И неуютно мне с Тобою,  
Кто любит все вдвойне, втройне,  
И грезит, в сумасшедшем сне,  
Землей с покрывкой голубою! [1, с. 62]

Как видим, отречения и проклятия, ранее пребывавшие в поэзии Бальмонта на уровне мотивов, в «Злых чарах» актуализируются в откровенно богохульной теории. Впрочем, иного и быть не могло, поскольку то цельное *Я*, которым так гордился поэт, скрывало в себе не только положи-

тельные устремления. Некогда душа лирического героя, то восхваляла противоположности:

О, да, молитвенна душа,  
И я молюсь всему.  
Картина Мира хороша,  
Люблю я свет и тьму.

В воспоминании светло  
Живут добро и зло [2, с. 241],

то восставала против одной из них: «Всю роскошь солнц и лун – я проклиная!» [2, с. 236], – то парадоксальным образом примиряла в себе все:

Мои проклятия – обратный лик любви,  
В них тайно слышится восторг благословенья.  
И ненависть моя спешит, чрез утоленья,  
Опять, приняв любовь, зажечь пожар в крови.

[2, с. 246].

Но в этой двоящейся душе, в этом цельном, хотя и двуедином, *Я* не было того трагического распада, который произошел в мире «Злых чар»:

Сон жуткий пережил вчера я наяву.  
По улице я шел – один, не я всегдашний,  
Лишь тело, труп меня, что телом я зову [1, с. 67].

Вместо былой слитости, вместо гармонии перед нами предстает абсолютно противоположная картина, где и автор, и лирический герой переживают трагедию разъединенности. Однако гораздо страшнее, чем эта разделенность, возврат к минувшему состоянию. Страшнее, потому что разделенные поэтом бездны уже не могут сойтись, и члены оппозиции свободны перемещаться лишь в границах перевоплощений в собственную противоположность: «Как будто в зеркале, вот – я, но я – мой враг» [1, с. 67]. Если же все-таки слияние произойдет, последствия этого будут ужасны:

Все ближе, ближе мы. Бледнею я и он.  
И вдруг нас больше нет. Миг ужаса. Миг встречи  
Ум брошен в темноту. На башне тихий звон.  
Кому-то целый мир, упав, налег на плечи! [1, с. 67]

Аналогичный кошмар возникает в душе героя и в стихотворении «Чудовище с клеймом», где он, слив воедино Свет и Тьму, бьется в смертной тоске, поскольку осознал бессмысленность проделанного. При этом поэт, уже успевший отождествить Бога с Дьяволом, не спешит обелить последнего. Напротив, библейский дух зла подчеркнуто соотносится с понятием «обманной правды», скептического знания, имя которому «Чудовище с клеймом: Всегда-Одно-и-То-же» [1, с. 31]. Весьма показателен и тот путь,

которым герой приходит к пониманию «чуждости» полученной «истины»:

Я раздвоил весь Мир. Полярность. Свет и Мрак.  
Вновь слил я Свет и Тьму. И цельным сделал Зданье.

[1, с. 31]

То, что раньше возвышало героя над «далекими близкими», теперь становится его проклятием. Безраздельно цельный стихийный гений оказывается лицом к лицу с тем, чье

...Имя – Легион, среди гениев, чей знак –  
Вопрос, всегда вопрос, повсюду вопрошанье [1, с. 31].

Неожиданный параллелизм дохристианского – демон есть один из гениев – и христианского мотивов находит объяснение в заключительной строфе, сущностно созвучной финалу «Отречения» и полностью соответствующей бальмонтской концепции взаимодействия двух бездн, а также принципу жуткого гносеологического единства *всего*, закономерно венчающему эту концепцию:

Вновь слил я Свет и Тьму. И цельным сделал Зданье.

Но жить в нем не хочу. Я знаю все углы.  
Святая летопись, но на звериной коже.  
Все – безразлично что, кроты или орлы –  
Чуждище с клеймом: Всегда-Одно-и-То-же [1, с. 31].

На фоне разобранных текстов «Пир у Сатаны», в свое время вырезанный цензурой из сборника, выглядит не более, чем невинным упражнением в духе Протагора. Безусловно, центральная идея этого произведения генетически родственна идее стихотворения «Будь проклят!». Однако при ближайшем рассмотрении «Пир...» обнаруживает черты пародии, направленной против учения Платона, равно востребованного эзотериками и христианами.

Истинным и реальным у Бальмонта предстает мир дьявола, в то время как сфера, управляемая Богом, оказывается всего лишь *перевернутым отражением* владений Противника:

За столом круговым ликовал Сатана,  
Пировали с ним дикие гости.  
И была на Земле тишина. И Луна  
Серебрилась на мирном погосте.

Сатана пировал глубоко – в глубине  
А земля, цепenea, дремала.  
И горел хрусталем, при блестящей Луне,  
Потолок сатанинского зала

Между тем в высоте, там, в Лазури пустой,  
На Звезде, к глубине обращенной,  
На горящей, как свод, полосе золотой,  
Был дворец, Небесам посвященный.

В том дворце существо, чье название – Господь,  
Окруженное ангельской свитой,  
Предоставив Земле многогрешную плоть,  
Пировало с родней именитой [1, с. 64].

Обратите внимание – образ бога изначально подчеркнуто снижен. Создатель представлен здесь *существом*, называемым (!) «Господь», и занят отнюдь не размышлениями о благе мироздания.

Не останавливаясь на достигнутом, поэт от лица Сатаны, к которому он, кстати, проявляет полное уважение, награждает бога новыми и весьма нелестными именами:

«Эй, взгляните-ка, братья, повыше!  
Что за странный чудак опрокинулся там  
Головой к нашей царственной крыше?

Уж не хочет ли он нас потешить теперь,  
Так повиснувши кверху ногами?  
Вот упрямый двойник! Вот возвышенный зверь!  
Посмотрите, он пьян – облаками» [1, с. 65].

Прозвище «возвышенный зверь», которым Сатана наделяет своего визави, отсылает читателя не только к словам Иоанна Богослова (ср.: «Зверь, выходящий из бездны, сразится с ними и победит их», «зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны» (Откр., 11:7, 17:8)), но и к взлелеянной Мережковским теории двух бездн, где Антихрист выступал зеркальным отражением Христа. После этого, не останавливаясь на достигнутом, Бальмонт доводит построения Мережковского до логического завершения и объявляет бога *антидьяволом*.

Возможно, «Пир у Сатаны» так и остался бы обычной хулиганской выходкой, если бы сразу вслед за этим стихотворением поэт не поведал нам о трагедии святого Георгия:

Святой Георгий, убив Дракона,  
Взглянул печально вокруг себя.  
Не мог он слышать глухого стона,  
Не мог быть светлым – лишь свет любя.

Он с легким сердцем, во имя Бога,  
Копье наметил и поднял щит.  
Но мыслей встало так много, много –  
И он, сразивши, сражен, молчит.

И конь святого своим копытом  
Ударил гневно о край пути.  
Сюда он прибыл путем избитым  
Куда отсюда? Куда идти? [1, с. 66]

Поэт не просто утверждает *необходимость зла для существования добра*. Нет, он *уравнивает* их между собой, превращая Зло в исток славы и величия Добра, в предельную категорию, без которой единство и борьба противоположностей просто немислимы. И если гибнет одно, то существование другого оказывается сначала бессмысленным, а потом и невозможным:

Святой Георгий, святой Георгий,  
И ты изведаль свой высший час!  
Пред сильным Змеем ты был в восторге,  
Пред мертвым Змием ты вдруг погал! [1, с. 66]

Игра с именем Противника в завершающих строфах стихотворения замыкает роковой круг, начало которому было положено в «Молитве последней»:

Боже, не дай мне людей разлюбить до конца.  
Вот уже сердце, с мучительной болью, слабее, слабее.  
Я не о них, о себе умоляю всекрасивого Бога-Творца.  
Отвращенье уродует все выражение лица.  
Люцифер светел как Змей, но в остывшем, уставшем, склонившемся Змее  
Червь просыпается. Ненависть, вспыхнув огнем,  
Падает – до равнодушья, и стелется скользким червем.  
Страшно мне. Лучше – любить недостойных [1, с. 32].

И Змей «Святого Георгия», обреченный усилиями Добра стать Змием, своей судьбой подтверждает мрачное прозрение лирического героя, навсегда потерявшегося в лабиринтах круговидных светил и бесконечных пропастях бытия:

Я вижу, я слышу, я помню, я знаю, что было, что есть здесь, что будет.  
Но, в бездну из бездны срываясь, в столетьях, мой вопль никого не пробудит [1, с. 50].

#### Список литературы

1. Бальмонт К. Д. Злые чары. М.: Изд. журн. «Золотое руно», 1906.
2. Бальмонт К. Д. Избранное. М.: Правда, 1990.
3. Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. (Б-ка поэта. Большая серия).
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М., 1880 [Репринт. изд. М., 1978].

#### References

1. Bal'mont K. D. *Zlye chary* [Evil Charms]. Moscow: Zolotoe runo Publ., 1906.
2. Bal'mont K. D. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Pravda Publ., 1990.
3. Bal'mont K. D. *Stikhotvoreniya* [Poetry]. Leningrad: Sovetskii pisatel' Publ., 1969. (B-ka poeta. Bol'shaya seriya).
4. Dal' V. I. *Tolkovyyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language]. St. Petersburg; Moscow, 1880 [Reprint. izd. Moscow, 1978].

## **Отражение репрессий времен Гражданской войны и установления советской власти в Крыму в русской литературе 20-х годов XX века**

В статье рассматривается продолжение крымской темы в русской литературе, ранее исследованной А. П. Люсым в его диссертации «Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста» (Москва, 2003). Как известно, целый ряд русских писателей оказался в Крыму в те несколько месяцев, когда Россию охватила Гражданская война. Укрепление советской власти на полуострове сопровождалось бессмысленными и неоправданными репрессиями. Целью настоящей статьи стал анализ того, каким образом эти жестокие времена и сопровождающие их преследования граждан собственной страны нашли отображение в художественном слове писателей И. С. Шмелева, Е. Н. Чирикова, М. А. Булгакова и К. А. Тренева, трое из которых явились непосредственными очевидцами произошедшего.

Ключевые слова: Гражданская война, Крым, Е. Н. Чириков, И. С. Шмелев, М. А. Булгаков, К. А. Тренев.

*Е. Nikolsky, A. Kravtsov*

## **Reflection of the Repressions during the Civil War and the Establishment of Soviet Power in Crimea in Russian Literature of the 1920s**

The article considers the continuation of the Crimean theme in Russian literature that was previously explored by A. P. Lyusy in his thesis "Crimean text of Russian culture and the problem of the mythological context" (Moscow, 2003). As we know there were some Russian writers who lived in the Crimea during few months when Russia is swept the Civil War. The strengthening of the Soviet power in the peninsula was expressed in the senseless and unjustified repressions. The aim of this article is to analyze the way in which these violent times and accompanying prosecution of citizens of their own country were reflected in the creative expression by the writers I. S. SHmelev, E. N. CHirikov, M. A. Bulgakov and K. A. Trenyov, three of whom have witnessed the incident.

Key words: Civil war, Crimea, E. N. CHirikov, I. S. SHmelev, M. A. Bulgakov, K. A. Trenyov.

Тема и проблема Крыма для русской истории и культуры порою были весьма болезненными. Литература как инструмент общенародной памяти (в том числе и после 2014 года) понуждает нас обратить взоры вспять, чтобы не забывать уроков истории. Поэтому целью нашей статьи стало постижение того, как репрессии в Крыму против граждан собственной страны нашли отображение в художественном слове.

Крым стал последним пристанищем на родине перед окончательным отъездом за границу для «самого распрерусского» [21, с. 3], по словам А. И. Куприна, писателя И. С. Шмелева. Его личная трагедия – гибель сына во время поражающего своим размахом террора в Крыму в 20-е – 30-е годы XX века – сконцентрировалась в первом эмигрантском произведении писателя, романе «Солнце мертвых» (1923), о котором Р. Киплинг писал впоследствии Шмелеву: «Теперь я понимаю, через какие ужасы прошла ваша страна... Произведение, страшное в своей правдивости... Ваше творчество, выходя из рамок национальной литературы, обрело общечеловеческое значение» [27, с. 57].

Разными аспектами изучения и анализа романа Шмелева «Солнце мертвых» занимались многие ученые, о чем свидетельствуют материалы международных конференций и сборники научных статей. Это крымские, российские и зарубежные филологи, историки. Назовем некоторые имена: И. М. Богоявленская [3], Р. М. Горюнова [8], Чеслав Андрушко [1], Т. Ф. Куприянова [15], С. И. Кормилов [14], Н. В. Норина [16], С. Б. Филимонов [23] и другие. Во многих научных трудах роман «Солнце мертвых» рассмотрен в контексте духовной культуры православия.

Эта книга сразу же вызвала массу отзывов за границей: ее сравнивали и с Апокалипсисом, и с дантовским «Адом», ибо, по словам А. В. Амфитеатрова, «более страшной книги не написано на русском языке» [26, с. 41]. Описывая картину гибели всего живого, Шмелев стремился к точности, документальности своего рассказа. В нем нет ничего выдуманного, весь этот ужас писатель испытал на себе, оставаясь в своем домике в Крыму все годы Гражданской войны. Смерть ходила рядом, но, к счастью, не коснулась его самого. Наблюдения Шмелева над трагедией падения всего самого лучшего и доброго, что связывало его с этими местами, выражается в своеобразной попытке бегства от собственной гибели: «Надо начинать день, увертываться от мыслей. Надо так завертеться в пустяках дня, чтобы бездумно сказать себе: еще один день убит!» [28, с. 7]. Слава Богу, что убит день, а не человек, не писатель Шмелев.

В его книге перед читателем открывается трагедия, произошедшая в Крыму, когда туда пришли большевики, пришли «те, кто убивать ходят» [28, с. 37]. Получив приказ из столицы «помести Крым железной метлой» [28, с. 51], «новые творцы жизни» [28, с. 96] с жаром принялись за его выполнение: «И вот – убивали, ночью. Днем... спали. Они спали, а другие, в подвалах, ждали... Целые армии в подвалах ждали. Юных, зрелых и старых, – с горячей кровью. Недавно бились они открыто. Родину защищали <...>. Теперь, замученные, попали они в подвалы. Их засадили крепко, морили, чтобы отнять силы. Из подвалов их брали и убивали» [28, с. 36].

Как само зло представляются у Шмелева «краснозвездные», «мелкие стервятники» – их поступки не подлежат объяснению и не имеют никакого оправдания [7, с. 7]: «То было другое время – другие большевики, первые. То были толпы российской крови, захмелевшей, дикой. Они пили, громили

и убивали под бешеную руку. Но им могло вдруг открыться, путем неожиданным, через «пустяк», быть может, даже через одно меткое слово, что-то такое, перед, чем пустяками покажутся слова, лозунги и программы, требующие неумолимо крови. Были они свирепы, могли разорвать человека в клочья, но они неспособны были душировать по плану и равнодушно. На это у них не хватило бы «нервной силы» и «классовой морали». Для этого нужны были нервы и принципы «мастеров крови» – людей крови не вологодской...» [28, с. 120–121].

Не так представляется Крым в книге Е. Н. Чирикова, судьба и творчество которого также тесно связаны с периодом «репрессивных» 20-х годов XX века в Крыму, когда он вынужден был перебраться на полуостров под угрозой ареста и пробыть здесь какое-то время. Его роман «Зверь из бездны», вышедший в Праге в 1926 году, адресован каждому из поколений. В сегодняшнем прочтении он представляет не только историко-литературный интерес, но и делает возможным распознавание и предупреждение современных трагедий: апокалиптический «зверь, выходящий из бездны» (Апок. 11, 7) правит кровавый пир на земле, когда люди, одержимые ненавистью, уничтожают друг друга [2, с. 283]. В своем письме к дочери Людмиле Чириков писал: «Тема животрепещущая и написана не тенденциозно, не щажу ни красных, ни белых в смысле озверения человеческих душ и любви» [18, с. 463]. Вот как он пишет об этом в самом романе: «Несколько дней шел кровавый пир "Зверя из бездны". Люди уничтожали друг друга, как ненавистных гадюк, пьянели от крови, стонов, грохота орудий и свиста разящих пуль. Ничего не осталось в душах. Только одна кровожадная ненасытная ненависть. Человек сделался страшным, и Дьявол отдыхал, потому что ему нечего было делать на земле... Белые говорили за красных, красные за белых, и так запутались, что перестали верить даже своим, и часто своих же громили орудийным огнем...» [24, с. 23–24].

Христианское осмысление событий Гражданской войны позволило Чирикову оставаться объективным в изображении враждующих сторон [2, с. 283]. Автор наравне показывает разрушительные идеи и белых, и красных: «Красные построили свою силу на ненависти и мести. Белые начали строить на любви к человеку и родине, но пламя ненависти и мести перекинулось от красных к белым, заглушило идею любви, и "Зверь из бездны" объял своим смрадом всю землю русскую» [25, с. 7]. «В Крыму уже были однажды "красные" и в течение трех месяцев пировали свою победу кровавыми тризнами в Ялте и Севастополе» [24, с. 201].

Автор также приводит примеры кровавой бойни и ужасных событий каждой стороны в отдельности, подчеркивает духовное состояние людей: «"Красный синодик" Крыма за эти три месяца, несомненно, войдет в историю революции одной из страшных страниц по жестокости и тупой мстительности людей, очутившихся во власти "Зверя из бездны"» [24, с. 201]. Писатель изображает равносильное разочарование народа в белых и страх

перед ужасом того, что творили красные, чем впоследствии заслужил прямое отторжение многих представителей эмиграции, обвинявших его в очернении «белого дела»: «Почему раньше народ встречал белую армию цветами и хлебом-солью, а потом возненавидел и провожал смехом и свистом? Погибли тысячи прекрасной идейной молодежи и сейчас гибнут, задерживая продвижение кровожадного чудовища к последнему прибежищу на Черном море, но разве они гибли и гибнут, чтобы дать возможность прежде всего спастись всей этой...» [24, с. 123].

Даже семантика слова, выбранного Чириковым в качестве фамилии главного героя и семьи, вокруг которой строится сюжетная основа, говорит нам о метании между берегами – паром. Как указывает словарь Ожегова, «паром – плоскодонное судно, плот для переправы через реку (озеро, пролив) людей, транспортных средств, грузов» [17, с. 494]. Выбор не случайный. Владимир Паромов мечется между двумя берегами, между белыми и красными, хочет находиться между ними, где-то посередине, не приставать ни к тому, ни к другому берегу, что как мы знаем, в ситуации с паромом невозможно.

Изображая чудовищность сложившейся ситуации, Чириков определяет ту безысходность, которая постигла простых людей, оказавшихся в плену «зверя» и ставших разбойниками: «Так мирно настроенных людей, не желавших проливать человеческой крови, «Зверь» превращал в озлобленных разбойников...» [25, с. 8], хотя поначалу именно бегство от «зверя» в Крым представляется им идеальным решением проблем. Вспоминая прежние годы на полуострове, герои книги видят Крым как место, куда не должна дойти власть большевиков, место, где можно укрыться от невзгод и тягостных дней: «Нарисовался в памяти красивый дикий уголок на южном берегу Черного моря, маленький белый домик с колоннами, похожий на греческий храм, и всплыла идиллическая картинка на балконе, обвитом виноградом и китайской розой» [24, с. 30]. И в настоящем, в минуты отчаяния и близости гибели они словно живут ради последнего рывка в Крым: «Вздогнула душа. Нет, нет!.. Он хочет жить, хотя бы для того, чтобы прокрасться в Крым; лесами и горами, по диким тропкам, спуститься к морю, ночью проползти, как червяк, к белому домику с колоннами и еще раз посмотреть и поцеловать, проститься со всеми» [24, с. 31]. Крым является для них местом прибежища, последним и единственным оплотом мира и покоя: «А потом, когда выпал бы благоприятный момент, они оба убежали бы... Куда?.. В Крым. Это единственный уголок, где есть покой и мир и где можно не убивать» [24, с. 85]. Это естественно, поскольку они жили там до начала Гражданской войны, поскольку у них там есть дом и лучшие годы связаны с этими местами. Крым представляется им идиллией, хотя на самом деле не является таковым.

В отличие от Чирикова у Шмелева те же белые домики становятся символом одиночества: «Я знаю, что в виноградниках, под Кастелью, не будет винограда, что в белых домиках – пусто, а по лесистым взгорьям

разметаны человеческие жизни... Знаю, что земля напиталась кровью, и вино выйдет терпким и не даст радостного забытья. Страшное вписала в себя серая стена Куш-Каи, видная недалеко. Время придет – прочтется...» [28, с. 9].

В своем восприятии всеобщей усталости от происходящего Шмелев, как и его современник Чириков, сходятся на том, что «народ истомился, измучился, изголодался, жаждал мира, тишины и порядка, ненавидел одинаково и красных, и белых, а его продолжали терзать обе стороны, отнимая хлеб, скотину, одежду, и принуждали силою продолжать человеческую “бойню”. Крымские леса и горы наполнялись дезертирами. Появились красно-зеленые, бело-зеленые и просто зеленые. Первые – дезертиры от красных, вторые – дезертиры от белых, третьи – дезертиры, не успевшие еще побывать ни в красных, ни в белых и скрывшиеся вообще от “бойни”...» [25, с. 122–123], а всеобщее озлобление, голод, когда сама по себе жизнь давно уже сведена к первобытной дикости.

Вот откуда появляются «ревы звериной жизни» [28, с. 14]. Шмелев продолжает свои страшные свидетельства: «Горсть пшеницы стоила дороже человека» [28, с. 14], «и убить могут, теперь все можно» [28, с. 14], «из человеческих костей наварят клею <...> из крови настряпают “кубиков” для бульона» [28, с. 7], «на дороге убивают одиноких прохожих. Вся местность обезлюдела, нет явного движения. Люди затаились, живут – не дышат. Все прежнее изобилие Крыма – “съедено, выпито, иссякло”. Страх, что придут и последнее отымут воры, или из Особого отдела; “мука рассказана по щелям”, ночью придут грабить. Татарский двор, 17 раз перекопанный в ночных набегах. Ловят кошек в западни, животных постигает ужас. Дети гложут копыта давно павшей лошади. Разбирают покинутые хозяевами дома, из парусины дачных стульев шьют штаны. Какие-то ходят ночами грабить: рожи намазаны сажей. Обувь из веревочного половика, прохваченного проволокой, а подошвы из кровельного железа. Гроб берут напрокат: прокатиться до кладбища, потом выпрастывают. В Бахчисарае татарин жену посолил и съел. В листики Евангелия заворачивают камсу...» [11].

Причина этой всеобщей опустелости, по словам Чирикова, еще и в том, что «люди стали прятаться в лесах и горах. Убегали от красных, убегали от белых. Стали называть себя “зелеными”. Такие во множестве появились на Кубани, на Кавказе, в Крыму. Здесь они появились с первым же приходом большевиков. Теперь, когда пришли белые и их вожди объявили принудительную мобилизацию, количество их возросло и с каждым днем увеличивалось. Не верили больше ни тем, ни другим, не хотели умирать сами и не хотели убивать других» [25, с. 7].

У обоих авторов итог развития событий представляется в виде пустыни – у Чирикова постепенно погибает вся семья, остаются лишь едва знакомые между собой медсестра Вероника и племянница ее жениха Евочка. Когда у Шмелева погибает все живое через исчезновение птиц: «Бедные

мои птицы! Они худеют, тают, но... они связывают нас с прошлым. До последнего зернышка мы будем делиться с ними» [28, с. 12], то автор прямо указывает: «Здесь у нас пустынно» [28, с. 238].

При этом, когда Шмелев контрастно сравнивает прошлое и настоящее своей родины, из которой «новые творцы жизни» [28, с. 96] выжали все соки: «И я не могу понять, Тамарка... Понять не могу, кому и зачем понадобилось все обратить в пустыню, залить кровью! А помнишь, еще недавно каждый мог тебе дать кусок душистого хлеба с солью, каждый хотел потрепать твои теплые губы, каждый радовался на твое ведерное вымя. Кто же это выпил и твои соки? Каждую весну ты носила, а теперь ходишь пустая и не прибавила на рогах колечка!..» [28, с. 17–18], то тем самым говорит об опустошенности земли своей не только материальной, но и нравственной, духовной: «Отныне мой храм?.. Неправда. У меня нет теперь храма. Бога у меня нет: синее небо пусто. Но шиферно-глинистые стены – мои хранители: они укрывают от пустыни. «Натюрморты» на них живут – яблоки, виноград, груши...» [28, с. 22].

Это же заметно и у Чирикова – чего стоит одно лишь название его книги «Зверь из бездны».

В «Солнце мертвых» Шмелев изображает один из распространенных способов истребления веры большевиками – надругательство над религиозными святынями: «И не дом пастыря у церкви, а подвал тюремный... Не церковный сторож сидит у двери: сидит тупорылый парень с красной звездой на шапке, зыкает-сторожит подвалы...» [28, с. 16]. И тогда его герой вынужден создавать свой храм, у себя дома. Но храм не души, а мысли: «...Нет: это отныне мой храм, кабинет и подвал запасов. Сюда прихожу я думать» [28, с. 22]. Вместе с тем он восклицает о поруганных святынях: «...Осквернили гроба святых и чуждый вам прах благоверного Александра, борца за Русь, потревожили в вечном сне. Рвете самую память Руси, стираете имена-лики... Самое имя взяли, пустили по миру, безымянной, родства не помнящей. Эх, Россия! соблазнили Тебя – какими чарами? споили каким вином?!» [28, с. 96]. И, как в продолжение, автор показывает последствия этих большевистских «стараний»: «И я замираю от изумления, когда примечу в кусту изможденного «богомол»: в порыве жевшей ряске, стоит он на умной своей молитве, воздевая иссохшие руки-лапки. Не на Крест ли он молится, монах усохший? Или не видит, что на Кресте – бутылка?!» [28, с. 101].

Интересно, что у героев Чирикова, стремящихся к собственному дому, оставшемуся в Крыму, поначалу было иное, чем у Шмелева, восприятие происходящего там: «Это было так удивительно. Точно из ада перелетели в рай. Все осталось позади. Казалось, что удалось-таки убежать от "Зверя из бездны". Здесь, в глухом уголке Крыма, где по скалистым, поросшим природным лесом из столетних можжевельников, дубов и терпентиновых деревьев, прилепились несколько домиков, словно случайно упавших из плывшего на облаках города, было так удивительно спокойно, что все лично пережитое и все, что творилось во всей стране, представлялось те-

перь страшным сном. Казалось, что, как и в далекие старые годы, здесь все еще течет мирное, беспечно ленивое время, что не было никакой всемирной войны, не было страшной гражданской бойни с ее ужасами и кошмарами» [24, с. 201].

И даже «затихла боль душевных ран, и снова вздохнули люди и стали улыбаться радостям бытия. Где-то там, очень далеко, люди продолжали убивать и мучить друг друга, но в Крыму было счастливое междуцарствие и не было ни красных, ни белых мстителей. Жители отдыхали от междоусобной брани...» [24, с. 202]. Но тут же Чириков уточняет, что «нет радости на свете вечной и нет печали бесконечной» [24, с. 202].

Итогом бесчинств красных Шмелев называет их вседозволенность и безнаказанность в отношении судеб людей: «Могут теперь без суда, без креста... Народу что побили!.. Да где ж она, правда-то?!» [28, с. 141]. Говоря о том же и переключаясь со Шмелевым в описании трагедии народа в годы гражданской войны, поэт Максимилиан Волошин в то же время зримо воспроизводит звериное обличье чекистов и ужасает обыденностью их кровавой работы:

Собирались на работу ночью.  
Донесения, справки, дела.  
Торопливо подписывали приговоры.  
Зевали. Пили вино.

С утра раздавали солдатам водку.  
Вечером при свече  
Вызывали по спискам мужчин, женщин,  
Сгоняли на темный двор,

Снимали с них обувь, белье, платье,  
Связывали в тюки.  
Грузили на подводу. Увозили.  
Делили кольца, часы.

Ночью гнали разутых, голодных  
По оледенелой земле,  
Под северо-восточным ветром  
За город в пустыри.

Загоняли прикладами на край обрыва,  
Освещали ручным фонарем.  
Полминуты работали пулеметы.  
Приканчивали штыком.

Еще недобитых валили в яму.  
Торопливо засыпали землей.  
А потом с широкою русскою песней  
Возвращались в город домой... [6, с. 17].

В «Солнце мертвых» Шмелев изобразил разрушение мира, уничтожение веры и нравственно-христианских принципов целого народа. Концентрация ужаса, боли и страдания человеческого позволяет говорить об этой книге как об одной из самых трагических книг за всю историю человечества. И все же самое главное, что несет русская литература в произведении Шмелева «Солнце мертвых», – это неугасимая вера в Божий Промысел, в утверждение истины и в возрождение России.

Здесь же автор раскрывает весь тот ужас и переживания, в котором оказались мирные люди, не хотевшие пролития крови и братоубийственной войны: «Если человек соглашался называться или «красным», или «белым», то имел пред собой одного врага, а если он не хотел проливать ни красной ни белой крови, то должен был превратиться в общего врага и, защищаясь, проливать ту и другую. Так всякая "человечность", всякое моральное побуждение уйти от зла и сотворить благо приводило к еще более широкому злу» [25, с. 8].

В романе Чирикова «Зверь из бездны» также изображена крайняя степень жестокости: «Боялись гонять на пастбища гурты овец и барашков: появлялись вооруженные люди, и среди белого дня, на глазах у пастухов, взваливали барашков на плечи и уносили, грозя револьверами. Боялись доносить – мстили. Захватывали неосторожных женщин, уводили в горы себе в жены, насиловали девушек. Страх пополз по всему Крыму...» [25, с. 9].

Последствием описываемых ими событий стал хаос в обществе, люди не понимали, где «свои», где «чужие»: «Кто называл разбойников и насильников красными, кто – белыми, кто – зелеными. Начались ночные набеги на уединенные хутора: назывались белыми и искали красных, назывались красными и искали белых, и всегда грабили, обвиняя в сокрытии и помощи «врагам народа...» [25, с. 9]. От хаоса в жизни, от общественного хаоса они бегут в хаос каменный: «Он так счастлив, что не может думать. Он только чувствует. – Там у нас есть древний Хаос, обвал давний... в камнях – ниши. Устрою себе там комнатку, а свет будет проходить в щели, сверху... Там хорошо писать! А вместо стола будет глыба из диорита... На будущий год посею пшеницу. Только бы зиму перебиться! Теперь печем лепешки из желудей... у нас с прошлого года запасено, но только тошно от них...» [28, с. 109].

Ирония в том, что именно семантика слова «хаос» выбрана обоими авторами (Чириковым и Шмелевым) в качестве места спасения от общества, место уединения, бегства от обязательства убивать до уединения творческого, «где можно не убивать» [24, с. 85].

С другой стороны, при расстановке приоритетов простыми людьми, оказавшимися в ситуации безысходности и замешательства, растерявшимися в своем отношении к власти, начинает казаться, «что лучше – красные, чем белые, как раньше казалось, что лучше белые. Взвешивали оба "зла", каждый – на своих весах личных впечатлений и случайностей. Неспokoйно стало по всему Крыму...» [25, с. 10].

Стоит отметить особо, что на фоне всех этих событий и ужасов Чириков, как и Шмелев, касаются судеб священников, которым было вдвойне сложно в этот период, поскольку среди всей ненависти, злобы и братоубийства они должны были оставаться любящими пастырями для людей, потерявших всякую любовь в душе: «И когда покидает Любовь – душу человеческую, из нее уходит Бог и вселяется – Ненависть. Дьявол. Зверь из бездны. Душа человека превращается в темную и страшную бездну, в которой нет ни красоты, ни творчества, а только хаос разрушения и смерть...» [24, с. 48].

На страницах романа Шмелева мы узнаем историю, рассказанную от лица одного из героев произведения Спиридоныча, о монахе, судьбу которого также предрешила бесчеловечность той поры: «А вот был у меня приятель, жандарм на станции, – вот был человек! Мало теперь таких. Женился это он на телеграфистовой дочке, на Машеньке. И так это они любовно и согласно жили, что смотреть со стороны было хорошо. И вот как Машенька от родов померла, он сперва пил водку, потом бросил и в монастырь постригся. Ей-Богу! Молодой еще, а так решил, что нет Машеньки – одно утешение пост и молитва...

– Ну и что же?

– Убили, царство небесное... – со вздохом говорил Ермишка и жалел: – Зря убили: вступился не в свое дело, деньги монастырские, то есть кассу на руках имел, а грабить пришли. Ну и убили... Да, жалко. Ребенок от Машеньки остался. Как в монастырь уйти, он его целовал-целовал, а потом это отдал бабке, махнул рукой и пошел в монастырь... И так, братец, все жалели, что которые плакали... Сирота теперь, круглая. Ни отца, ни матери...» [24, с. 64–65].

Общество, которое превращалось в «зверя», не щадило даже детей и уничтожало все на своем пути. Вот как в своем романе Чириков изображает картину жизни духовенства и раскрывает всю тяжесть священнического служения в данный период: «В дверях выросла фигура немолодого священника с тоской и страданием на лице. – Если вы выбросите меня с детьми на маленькой станции, мы погибнем. А я не могу, как священник и христианин, бросить тело жены без гроба, без отпевания. Человек – не собака...» [24, с. 115–116].

В этих строчках автор приводит пример истинной человеческой любви, поскольку показывает священника в первую очередь как человека, не зараженного духом злобы и ненависти «зверя из бездны», отличного в этом от простых людей. Он плачет, как ребенок, видя страдания своих детей: «– Мама! Мамочка! – зывали детские голоса из соседнего отделения, и вдруг священник припал руками к косяку двери и стал рыдать, как обиженный мальчик...» [24, с. 116].

В самые тяжелые моменты жизни люди, как правило, обращаются к Богу как к последней надежде в это безнадежное время. Так и у Чирикова, горе объединило людей и заставило вспомнить самое главное в жизни каждого человека: «– Во имя Отца и Сына, и Святого Духа... – затянул вдруг дрожащий, готовый оборваться голос священника... Кто мог, – встал

и стоял с опущенной головой. И снова всем было стыдно... Не смотрели друг на друга... И снова в разных местах вагона заплакали женщины, потерявшие недавно близких и дорогих людей. Опять начались истерики...» [24, с. 116].

Чириков сказал в романе и о важности надежного спутника в жизни священника, матушке, которая была для него ангелом-хранителем: « – Прощай, дорогая Марусенька! Прощай, мой добрый ангел-хранитель! – причитал он, рыдая над мертвой.

– Мама! Мамочка! – хором кричали дети...

И все думали: от смерти никуда не убежишь...» [24, с. 117].

В противостоянии красных и белых в обоих лагерях встречались люди, «заблудившиеся на путях исканий "правды Божией" на земле» [24, с. 80]. Таков в его романе Спиридоныч – единственный, кто не скрывал своей веры в Бога перед военными товарищами, и, как мог, старался молиться, придерживался нравственности, насколько позволяло то время: «Иногда Спиридоныч тихо напевал "покаяния двери отверзи ми" и не замечал, как пугливо избегает его глаз притихший Ермишка, а товарищи, слыша гнусавое пение Спиридоныча, переглядывались и подсмеивались.

– Опять задьячил...

– Ему бы в попы, а он в красную армию. Чудак человек.

Чудак – человек. Однажды товарищи поймали Спиридоныча за самым контрреволюционным занятием: заперся в чулане и молился там коленопреклоненно Богу. Молодой хотел кому следует донести, обозлился, но узнала об этом сестрица и сказала:

– Никого это не касается, товарищи. Вреда никому он не делает, а верить или не верить в Бога – дело нашей совести...» [24, с. 70].

Осмысляя весь трагизм подобных братоубийственных войн, Чириков восклицает: «Странное слепое чудовище – эта гражданская бойня!» [2, с. 211]. Находясь в таком состоянии, люди уже не владели собой, их захлестнула ненависть и желание мести, и под влиянием этих страстей люди потеряли одно из главных дарований – способность анализировать свои поступки: «"Сатана тот правил бал". Он уже не давал людям возможности рассуждать. В этой кровавой пляске надо было без усталости плясать, ибо отдых грозил смертью» [25, с. 7].

Роман «Солнце мертвых» Шмелева и роман «Зверь из бездны» Чирикова – произведения, в которых авторы с большой реалистичностью передают все ужасы и трагизм времен «кровавого террора» в Крыму. Изображая картину жизни духовенства, писатели раскрывают всю тяжесть священнического служения в данный период. Но если у Чирикова размышления Вероники, характеризующие те переломные годы, завершают произведение, подводя черту под всем сказанным до этого: «"Надо убить человека или отдаться зверю", что и так и эдак означает – убить в себе человека» [25, с. 230], то герой Шмелева размышляет о жизни и смерти на протяжении всего произведения: «Тянется из неведомого клубка нить жизни – теплится, догорает. Не таится ли в том клубке надежда? Сны мои – те же сны, нездешние. Не сны ли – моя надежда, намечающаяся нить новой,

нездешней жизни?.. Туда не через Ад ли ведет дорога?.. Его не выдумали: есть Ад!», но завершает свои сомнения в существовании Неба на кладбище, в «конце концов», как называется последняя глава его книги, когда все-таки исполняется надеждой: «Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение – да будет» [28, с. 231].

Одним из главных предметов художественного внимания авторов также является духовное состояние людей в тот период – нравственное опустошение, безысходность и ненависть друг к другу. Одним из ярких изображений последнего этапа Гражданской войны, пронизанного болью поражения Белой армии, является пьеса М.А. Булгакова «Бег», работа над которой шла в 1926–1928 годах. Перед нами судьба первых русских эмигрантов, выброшенных волной революции за пределы родной страны. Крым – Константинополь – Париж... они бегут из России, бегут от революции, но в какой-то момент понимают, что бегут от самих себя, ведь Россия – часть их души, исстрадавшейся в разлуке. Бегут, хотя понимают, что «иной земли, кроме Крыма, у нас нет» [4, с. 496].

Одним из героев пьесы является архиепископ Симферопольский, архипастырь именитого воинства Африкан. Установлено, что прототипом этого образа был епископ Белой армии и флота митрополит Вениамин (Федченков). Однако Африкан предстает перед нами как предатель и трус, бросивший свою паству. Здесь пути героя и его прототипа существенно расходятся. Митрополит Вениамин был единственным архипастырем, который имел каноническое право покинуть Крым – он уходил на чужбину со своей паствой: воинами армии Юга России.

Литературные критики по-разному объясняют такую позицию Булгакова относительно своего героя и в целом изображения Русской Православной Церкви в своей пьесе: «К 1926 году, по-видимому, произошел духовный надлом писателя. Внешним проявлением этого болезненного события явилась пьеса *Бег*, которая очень понравилась М. Горькому («будет иметь анафемский успех»). Булгаков давно уже был расцерковленным человеком. Но, помня свое родство и мир, который его окружал в те радостные детские годы, он никогда не писал о священниках насмешливо, тем более едко. В пьесе *Бег* архиерей и монахи – самые карикатурные фигуры. Пародируется молитва. Едкость в отношении священнослужителя проявляется даже в деталях: Африкан – архиепископ Симферопольский и Карасубазарский, он же химик из Мариуполя Махров. Все пародийно: второй титул, мнимая профессия (химик), мнимая фамилия (прилагательное махровый весьма любили советские идеологи). Изображен он трусливым, неискренним. Художественное произведение всегда типологизирует жизнь. Поэтому очевидно, что М. Булгаков делает все сознательно. Возникает вопрос, как писателю удастся так легко пойти на заведомую ложь. Писатель был современником событий. История Церкви в эти годы хорошо изучена по документам. Священнослужители явили высокий дух исповедничества. Многие стали мучениками. В белом движении при Главнокомандующем П. Н. Врангеле в описываемое время был епископ (будущий митрополит) Вениамин (Федченков) (1880–1961), оставивший нам подробные мемуары.

Это был достойный архиерей, человек высокой духовной жизни. "Бег" был закончен в то время, когда богоборческая власть начала новый этап в гонениях на Церковь. Сознал это автор или нет, но от факта не уйдешь – пьеса этому способствовала» [12]. «Пьеса гениальная, но, если называть вещи своими именами, – в ней Русская Православная Церковь Булгаковым оболгана», – пишет также в своей статье «Бег от судьбы» русский писатель, филолог, исследователь истории русской литературы XX века Алексей Варламов [5]. «<...> Сегодня можно сколько угодно упрекать Булгакова за искаженный образ русского духовенства в пьесе «Бег». Аргументом станут сотни тысяч мучеников за веру. Тем не менее, не следует исключать пьесу Булгакова из документов истории. «Бег» – это ведь не попытка выслужаться перед властями. Михаил Афанасьевич действительно так думал, так видел Русскую Церковь. Он принадлежал к тому социальному кругу, который не знал о духовном подвиге, о мученичестве, о жертвенности православных людей в советские годы. Он видел, что Церковь идет на компромиссы (главный из которых – знаменитая декларация митрополита Сергия 1927 года, как раз совпадающая с написанием «Бега»), а компромиссов он терпеть не мог с юности. Ему казалось, что раз Церковь повела себя не по-аввакумовски, то Церкви больше и нет, истинно верующих больше нет» [5].

Обращает на себя внимание и редкое имя Африкан, данное писателем своему герою также неслучайно. Если мы обратимся к книге журналиста-эмигранта Григория Раковского «Конец белых»<sup>1</sup>, вышедшей в 1921 году, то прочитаем о происшествии, случившемся с донским атаманом генералом Африканом Петровичем Богаевским в Северной Таврии осенью 20-го: «1/14 октября Богаевский был в Мелитополе в гостях у Врангеля, который праздновал годовщину своей свадьбы. Все было спокойно. Атаман предполагал доехать до Токмака и затем отправиться к командиру Донского корпуса на праздник лейб-казацкого гвардейского полка. Из Мелитополя он послал в полк записку с мотоциклистом, где сообщал, что будет у лейб-казаков 4/17 октября. Мотоциклист с этой запиской попал в плен к крас-

---

<sup>1</sup> Григорий Раковский описал отступление армии генерала Деникина, начиная с осени 1919 г., когда она стояла почти на пороге Москвы, до ее фактического распада на Черноморском побережье поздней весной следующего года. Это была история доблести и трусости, надежды и отчаянья, полная самых невероятных контрастов. В рецензируемой книге тот же автор рассказывает о попытке генерала Врангеля воссоздать белую армию в Крыму сразу после разгрома Деникина. Крымский этап эпопеи белого движения во многом напоминает деникинский: и в том, и в другом случае сначала было успешное наступление вглубь вражеской территории, затем — деморализация армии, катастрофическое отступление к морскому побережью и паническая эвакуация. И Деникин, и Врангель вполне могут повторить вслед за Амьелем, что у них была своя земля обетованная, свой час триумфа, а закончилось все изгнанием. Взлет и падение белого движения на Юге России — одна из самых трагических страниц недавней истории; какой-нибудь будущий русский поэт наверняка сочтет это темой, достойной эпоса, а историк, изучающей наше время, не преминет отметить, что в этих событиях, как в капле воды, отразилась суть сегодняшней морали и политических тенденций. И в книге Раковского этот выдающийся исторический эпизод изложен чрезвычайно ярко.

ным, делавшим набег. <...> Двигаясь на Мелитополь, красные круто повернули к северу на Токмак, по дороге захватили обоз лейб-казачьего полка с запасами вина и водки, которые везлись на праздник. Один из офицеров <...> убежал от большевиков, проскакав 30 верст, и по телефону предупредил Токмак об опасности. Атаман, однако, этой телефонограммы вовремя не получил» [19, с. 139].

Далее Раковский приводит воспоминания самого Богаевского о том, как он спасся от красных: «В темноте началась страшная суматоха. Выскакиваем на двор. <...> Всюду стрельба. <...> В этот момент на нас налетели красные кубанцы, и начали рубить, кого попало. Ожесточенная стрельба, страшные крики, стоны, вопли... Все сопровождающие меня бросились спасаться. Я оказался один с двумя офицерами, и мы свернули на боковую тропинку. Красные казаки помчались дальше на Орехов. Положение наше было отчаянное: на дворе темно, всюду красные, кроме револьверов у нас ничего нет» [19, с. 140].

Тот же эпизод приведен и в мемуарах вернувшегося в Россию бывшего прокурора Донской армии Ивана Калинина «Под знаменем Врангеля», выпущенных в 1925 году [13].

«Отсюда в "Беге" история чудесного спасения казачьего генерала Чарноты и архиепископа Африкана, которого драматург наградил именем, совпадающим с именем донского атамана. Африкан рассказывает полковнику маркизу де Бризару (Чарнота именуется его графом), обрусевшему французу: "В Курчулан ездил, благословить Донской корпус, и меня нечестивые пленили во время набега". Знающие читатели могли догадаться, что его преосвященство во время "благословения" собирался на полковом празднике обильно выкушать водки и вина» [См.: 20, с. 182–183].

Однако на сегодняшний момент не установлены творческие мотивы, побудившие М.А. Булгакова изобразить митрополита Вениамина (Федченкова) в образе Африкана и химика Махрова. До конца не выяснены источники, с которыми работал М. Булгаков, создавая пьесу «Бег». Сам Булгаков не был в Крыму во время Гражданской войны и отступления Белой армии. Известно только, что одним из основных текстов, которые использовал писатель, была книга М. Ф. Бунегина «Революция и Гражданская война в Крыму» (1917–1920), изданная в Симферополе в 1927 году, а также воспоминания супруги Е. Белозерской-Булгаковой, побывавшей в Константинополе в то же время, когда там находился и митрополит Вениамин (Федченков).

Может оттого, что он там не был, он и разделил свою пьесу на «сны». Что это за сны? Если во снах, в онейросферах героев Чирикова Крым ассоциируется с семьей и домом: «Прилег головой на руки у стола и задремал. Шумел водопад на мельнице, а Паромову чудился шум лазоревое моря, синие контуры Крымских гор, горячее солнце, белые морские чайки, далекий белый парус и радужные узоры морской воды под берегами. Спускается он сперва по крутой тропинке, потом по каменной лесенке к белому домику с колоннами, а на балконе, из зелени вьющегося винограда смотрит и радостно улыбается Лада с Евочкой на руках...» [24, с. 99], то у

Шмелева сны тяжелые и страшные: «Странных людей я вижу. С лицами неживыми ходят, ходят они по залам в одеждах бледных – с икон как будто, заглядывают со мною в окна. Что-то мне говорит – я чувю это щемящей болью, – что они прошли через страшное, сделали с ними что-то, и они – вне жизни. Уже – нездешние... И невыносимая скорбь ходит со мной в этих до жути роскошных залах... Я рад проснуться» [28, с. 6], то рад был бы проснуться и автор «Бега», когда во Сне Втором изображает Георгия Победоносца, поражающего копьём змея, все того же «зверя» из бездны, что вызывает «зверский, непонятный в начале ноября в Крыму мороз» [4, с. 487].

Годы революции значительно повлияли на мировоззрение писателей и поэтов той эпохи, что отразилось в их литературных произведениях. В их творчестве стали появляться герои, которые, испытав весь ужас братоубийственной войны и бессмысленных кровопролитий, буквально переродились духовно. Так, после революции по-настоящему раскрылся талант и советского писателя и драматурга Константина Андреевича Тренева, который в годы Гражданской войны находился в Крыму. В специальном журнале «Крымский кооператор» в трех его номерах за 1920 год Тренев публикует рассказ «Оторванный лист», сюжет которого построен на монологе человека, чья жизнь нравственно переломилась, человека, пытающегося восстать из пепла и терпящего неудачу [10, с. 104].

Главный герой произведения, отец Иван, представляющий себе священнический путь как спокойный и размеренный, с налаженным и обустроенным бытом и тихим семейным счастьем, в один момент теряет все то, чего достиг за долгие годы: дом, жену, детей, заболевает сам. И только после таких потерь он прозревает по-настоящему и начинает искренне верить и молиться. Он не гневается, а осознает эти испытания как милость Божию: «Просто Господь чудо надо мной проявил! Житие Иовле мне сотворил: отъял, как у Иова имение и чад, с женою разлучил, тело болезнью поразил, души же моей не взял...» [22, с. 91].

Но и на этом не закончились испытания, выпавшие на долю отца Ивана. Он теряет свою паству – часть души, – которая предаёт его при первой же опасности: «Глянул я с козел – прихожане мои по пригорку разсыпались, смотрят издали... По Христу: "поражу пастыря и разбегутся овцы". Остался при мне только псаломщик мой. Шепчу ему:

– Что, Пантелеич, сотворим? Камо пойдём?

А он отвечает:

– Не знаю, отец Иван, камо ты пойдёшь, а я тут остаюсь, по юридической части меня назначают. Потому, что я есть убежденный коммунист <...>

Глянул я в лицо его Иудино со скорбью, но без удивления. Ибо на Дону многие псаломщики коммунистами оказались. Возгласил я только:

– Отыди от меня, сын погибельный» [22, с. 91].

Отец Иван, познав в деле свою паству, отчетливо видит, что, увы, именно народ несет в себе то, что большевизм лишь сумел отпустить на волю. Без веры, без устоев и традиций, с ложными идеалами понесет

дальше Россию, оторванный лист, от столбовой дороги мировой цивилизации и швырнет на пороге XXI столетия крепко оземь, породив уныние и смятение в массах, не желающих отрешиться от прошлого, каким бы оно ни было, ибо традиции не создаются, но порождаются [10, с. 104].

Тренев в своем произведении изображает также отношение коммунистов к священникам и в целом к церкви: «Увидали меня комиссары среди казаков – сейчас допрос: – Зачем поп среди товарищей! По случаю коммунизма религия отменяется!» [22, с. 93].

Подробно автор описывает мелочное безнравственное поведение большевиков, для которых не существовало никаких моральных и нравственных принципов и преград: «Отпустили меня в свою станицу. Стал я служить. Но на преполовение только что я вышел с народом из храма к реке на освящение воды, а они вот они, в помещичьей коляске, с ружьями, с лентами...

– А, вот он сознательный! Триста лет такой-сякой народ обманывал, думаешь теперь продолжать! Раздевайся!

Ну, разоблачился я, гляжу: что дальше будет?

Один это ризы и золотой крест под сиденье себе, и требник в воду.

– Товарищ, говорю, зачем тебе ризы?

– Это говорит приобщаем к делу, как вещественное доказательство.

Другой рясу с меня волокет и тоже под себя ее... Именно "разделиша ризы моя и о одежде моей меташ жребий"... Таща меня на козлы...

– В Усть-Медведицу, в чрезвычайную комиссию. Там вас, патлатых, уже с полдюжины в расход вывели» [22, с. 93].

В завершении произведения главный герой, отец Иван, пройдя долгий путь страданий, осознает, что все это было ниспослано ему для его же спасения и понимания истины: «Я, знаете, последний год часто, грешный человек, завидовал усопшим. А теперь вижу, что Господь сохранил меня для познания истины, и я лежу в ночи и не могу спать от радости» [22, с. 93].

В «Оторванном листе» Тренева изображена одна из главных проблем человечества вне времен: пытаться пройти свой путь не по воле Божьей, а по самоизволению, тем самым нарушая промысел Божий о человеке. Писатель ярко изображает аморальное и безнравственное отношение большевиков к священникам и в целом к церкви. Также Тренев показывает путь священнослужителя, который по-настоящему начинает верить и молиться, только пройдя выпавшие на свою долю испытания – потеряв все самое дорогое в жизни.

Подводя итог второму разделу, следует отметить, что гонения на Православную Церковь в Крыму (1920–1930-е гг.) нашли свое отражение как в автобиографической прозе, так и в художественной литературе. Эти источники являются такими же подлинными свидетельствами, как и архивные документы. Воспоминания духовенства, деятелей культуры, литературы и искусства дают возможность восстановить подлинность событий периода Гражданской войны в Крыму и воссоздать реальные портреты некоторых исторических персонажей и их жизненного пути, в том числе и церковнослужителей.

Исходя из воспоминаний реальных людей и изображенных в художественной литературе персонажей-церковнослужителей складывается образ священника того времени. Таким образом, в годы «красного террора» священнослужителям было вдвойне тяжело: подвергаясь гонениям и преследованиям со стороны большевиков, они оставались верными Богу и своей пастве; в то же время, наряду с внешними испытаниями, каждый проходил свой внутренний путь духовных переживаний и переосмыслений.

В параллель с изображением трагических судеб отдельно взятых личностей, в художественных произведениях Шмелева «Солнце мертвых», Чирикова «Зверь из бездны», Булгакова «Бег» и Тренева «Оторванный лист» изображено разрушение мира, уничтожение веры и нравственно-христианских принципов целого народа, концентрация ужаса, боли и человеческого страдания – итог «стараний» советской власти.

Одним из главных предметов художественного внимания авторов также является духовное состояние людей в тот период – нравственное опустошение, безысходность и ненависть друг к другу. Отражение внутренней жизни человека в период борьбы за веру не могут во всей полноте предоставить архивные документы – это прерогатива исключительно художественной литературы.

Вот почему в качестве иллюстрации к духовной пустоте «нового» человека и Шмелев, и Чириков приводят слова Ф. М. Достоевского. Чириков при этом ссылается на «Дневник писателя» 1876 года, а Шмелев говорит о «Бесах». Сравните слова Чирикова: «Ведь еще Достоевский писал когда-то, что земля для русского мужика – прежде всего и в основании всего, что земля – все, а уж из земли у него и все остальное: и свобода, и жизнь, и честь, и семья, и дети, и порядок, и церковь... На этой великой исторической "Тяге земли" погубили себя и свое единство все белые вожди, все белые Святогоры. То же случилось и в Крыму. И ненавидя большевиков, народ все-таки пошел за ними, выбрав, как ему казалось, из двух зол меньшее...» [25, с. 136] по мнению Шмелева: «О миллиончике человеческих голов еще когда Достоевский-то говорил, что в расход для опыта выпишут дерзатели из кладовой человечьей, а вот ошибся на бухгалтерии: за два миллиона пересегнули – и не из мировой кладовой отчислили, а из российского чуланчишки отпустили. Вот это – опыт! Дерзание вши бунтующей, пустоту в небесах кровяными глазками узревшей! И вот...» [28, с. 72].

По мнению обоих писателей, Достоевский в данном случае выступил как пророк. Стоит отметить, что цитировали его в эмиграции не только указанные авторы, но и многие другие. Слишком верно он предугадал, чем русский бунт в конце концов обернется. Пожалуй, можно утверждать, что из-за этого Достоевский стал одним из самых цитируемых авторами первой волны русского рассеяния классиков.

Если же посмотреть на страницы его «Бесов», то там говорится о ста миллионах, о девяти десятых человечества: «...разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны поте-

рять личность и обратиться в роде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, в роде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать. Меры, предлагаемые автором для отнятия у девяти десятых человечества воли и переделки его в стадо, посредством перевоспитания целых поколений, весьма замечательны, основаны на естественных данных и очень логичны» [9, с. 282]. Пожалуй, что эти слова имел в виду Шмелев, когда писал о «держателях из кладовой человечей», но сделал расчет исходя из тогдашних крымских реалий.

Вывод Шмелева в причинах произошедшего – все оттого, что отошел народ православный от Веры, устремился на пути по собственному волеизъявлению. О том же говорит и Трениев в книге «Оторванный лист», изображая одну из главных проблем человечества вне времен: пытаться пройти свой путь не по воле Божьей, а по самоизволению, тем самым нарушая промысел Божий о человеке. Таким образом, общий мотив всех четырех произведений – усталость от людей и бегство на остров, уединение, когда «самое дорогое теперь на свете было – любить, дремать под ласками природы, пить тишину, созерцание и правду самой природы, без ее "царя", человека, возмечтавшего сделаться Богом и превратившегося в Дьявола...» [24, с. 209]. Но и остров этот, зримый ли он, реальный, или незримый, метафизический, не смог противостоять нашествию варварскому, не стал последним пристанищем усталых путников – героев Чирикова, Шмелева, Булгакова, Трениева и многих других авторов. Не стал Крым «островом Крым» (по В. Аксенову).

Пришлось им бежать дальше, на острова, которых нет на карте, на острова отчуждения и изгнания, в эмиграцию. И в этом проявилась мифологема острова, столь характерная для русской литературы. Таким образом, мифопоэтический образ Крыма как острова становится универсалией для всех перечисленных авторов, независимо от их личного опыта и пережитого ими в Гражданскую войну. С другой стороны, личное впечатление от увиденного закрепило за ними статус свидетелей произошедшего, тем самым позволив их текстам перейти из разряда художественных в категорию художественно-документальных, благодаря чему они стали текстами, которым доверяешь априори.

#### Список литературы

1. Андрушко Ч. Образ времени: «Солнце мертвых» И. Шмелева и «Голый год» Б. Пильняка // Крымские международные Шмелевские чтения «Художественный мир И. Шмелева и традиции славянских литератур». Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. С. 90–97.
2. Богоявленская И. М. «А читают нарасхват»: Крымский роман Е. Н. Чирикова «Зверь из бездны» // Крымский архив. 2000. № 6. С. 283–288.
3. Богоявленская И. М. Характер пространственно-временного отношения в эпопее «Солнце мертвых» // Крымские международные Шмелевские чтения. Симферополь: Крымский архив, 1995. С. 6 – 8.
4. Булгаков М. А. Бег // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. Т. 3. Белая гвардия: Роман, пьесы / вступ. ст. и коммент. В. Петелина.

5. Варламов А. Бег от судьбы: Алексей Варламов – об авторе «Мастера и Маргариты». [Эл. ресурс]: [http://sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=1568&id=1632&view=print/](http://sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1568&id=1632&view=print/) (дата обращения / accessed: 29.04.2016). Загл. с экрана.
6. Волошин М. А. Террор // Волошин М. А. Стихи о терроре. Берлин: книгоиздательство писателей в Берлине, 1923.
7. Горюнова Р. М. Жанр и система образов (Эпопея И. С. Шмелева «Солнце мертвых») // И. С. Шмелев: мир ушедший – мир грядущий: тезисы докладов II Крымской международной научной конференции, 21–25 сентября. Алушта, 1993. С. 7–8.
8. Горюнова Р. М. Образы и мотивы русского народного эпоса в эпопее И. Шмелева «Солнце мертвых» // Крымские международные Шмелевские чтения. Симферополь: Крымский архив, 1995. С. 12–14.
9. Достоевский Ф. М. Бесы. Роман в трех частях. Часть вторая. СПб., 1873.
10. Зименко Л. Неизвестный Тренин: золотой фонд «Таврики». Симферополь, 1998.
11. Солженицын А. И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых». Из «Литературной коллекции». Новый мир. 1998. № 7. [Эл. ресурс]: [http://magazines.russ.ru:81/novyi\\_mi/1998/7/dnpisat.html](http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/1998/7/dnpisat.html) (дата обращения: 01.04.2015).
12. Каково отношение Церкви к творчеству М. Булгакова? [Эл. ресурс]: <http://www.pravoslavie.ru/answers/print6615.htm/> (дата обращения: 29.04.2014). Загл. с экрана.
13. Калинин И. Под знаменем Врангеля. Л.: Прибой, 1925.
14. Кормилов С. И. Изобразительное и выразительное в «Солнце мертвых» И. Шмелева // Тезисы докладов II Крымской международной научной конференции, 21–25 сентября. Алушта, 1993. С. 5–6.
15. Куприянова Т. Ф. Лексические средства выражения понятия «Я – другой» в тексте эпопеи И. С. Шмелева «Солнце мертвых» // Крымские международные Шмелевские чтения «И. С. Шмелев и духовная культура православия». Симферополь: Таврия-Плюс, 2002. С. 159–167.
16. Норина Н. В. Трагическое состояние мира в «Солнце мертвых» И. С. Шмелева // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 25 (240). Филология. Искусствоведение. Вып. 58. Челябинск, 2011. С. 119–125.
17. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН, Институт русс. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 1997.
18. Переписка семьи Чириковых 1915, 1920–1922 годов // Крымский архив. № 7. Симферополь, 2001. С. 443–464.
19. Раковский Г. Конец белых. От Днепра до Босфора. Прага, 1921.
20. Соколов Б. В. Михаил Булгаков: загадки творчества. М.: Вагриус, 2008.
21. Спиридонова Л. А. Трагедия Ивана Шмелева, писателя и человека // Материалы II междунар. науч.-практ. конф., 21–25 сент. 1993 г. Алушта, 1993.
22. Тренин К. А. Оторванный лист // Новый град. Симферополь, 1995. С. 89–96.
23. Филимонов С. Б. Тайны судебно-следственных дел: документальные очерки о жертвах политических репрессий в Крыму в 1920–1940-е гг.: к 80-летию окончания Гражданской войны в Крыму. Симферополь: Таврия-Плюс, 2000.
24. Чириков Е. Н. Зверь из бездны: Поэма страшных лет: в 2 т. Т. I. Прага: Пламя, 1926.
25. Чириков Е. Н. Зверь из бездны: Поэма страшных лет: в 2 т. Т. II. Прага: Пламя, 1926.
26. Шмелев И. С. Пути небесные: Избр. произв. М., 1991.
27. И. С. Шмелев: мир ушедший – мир грядущий: тезисы докладов II Крымской международной научной конференции, 21–25 сентября. Алушта, 1993.
28. Шмелев И. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Сибирская Благозвонница, 2008. Т. 6: 1923–1924. Солнце мертвых: эпопея; рассказы; публицистика.

## References

1. Andrushko Ch. *Obraz vremeni: «Solntse mertvykh» I. Shmeleva i «Golyi god» B. Pil'nyaka* [The image of time: "The Sun of the Dead" by I. Shmelev and "The Naked Year" by B. Pilnyak] *Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya «Khudozhestvennyi mir I. Shmeleva i traditsii slavyanskikh literatur»* [Crimean International Shmelev's readings "The Artistic World of I. Shmelev and the Traditions of Slavic Literatures"]. Simferopol': Tavriya-Plyus Publ., 2004. Pp. 90–97.
2. Bogoyavlenskaya I. M. «*A chitayut naraskhvat*»: *Krymskii roman E. N. Chirikova «Zver' iz bezdny»* ["And read like hot cakes": Crimean novel by E. N. Chirikova "The Beast from the Abyss"] *Krymskii arkhiv* [The Crimean archive]. 2000. № 6. Pp. 283–288.
3. Bogoyavlenskaya I. M. *Kharakter prostranstvenno-vremennogo otnosheniya v epo pee «Solntse mertvykh»* [The nature of the space-time relationship in the epic "The Sun of the Dead"] *Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya* [Crimean international Shmelev's readings]. Simferopol': Krymskii arkhiv, 1995. Pp. 6–8.
4. Bulgakov M. A. *Beg* [Run] Bulgakov M. A. *Sobr. soch.: v 8 t.* Moscow: Tsentrpoligraf Publ., 2004. T. 3. *Belaya gvardiya: Roman, p'esy / vstup. st. i komment. V. Petelina.*
5. Varlamov A. *Beg ot sud'by: Aleksei Varlamov – ob avtore «Mastera i Margarity»* [Running from fate: Alex Varlamov - about the author of "The Master and Margarita"]. [El. resurs]: [http://sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=1568&id=1632&view=print/](http://sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1568&id=1632&view=print/) (data obrashcheniya / accessed: 29.04.2016). Zagl. s ekrana.
6. Voloshin M. A. *Terror* [Terror]. Voloshin M. A. *Stikhi o terrore* [Poems about terror]. Berlin: knigoizdatel'stvo pisatelej v Berline Publ., 1923.
7. Goryunova R. M. *Zhanr i sistema obrazov (Epopeya I. S. Shmeleva «Solntse mertvykh»)* [Genre and system of images (The epic of IS Shmelev "Sun of the dead")] *I. S. Shmelev: mir ushedshii – mir gryadushchii: tezisy dokladov II Krymskoi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 21–25 sentyabrya 1993* [I.S. Shmelev: the world is gone – the future world: abstracts of the II Crimean International Scientific Conference, September 21–25, 1993]. Alushta, 1993. Pp. 7–8.
8. Goryunova R. M. *Obrazy i motivy russkogo narodnogo eposa v epopee I. Shmeleva «Solntse mertvykh»* [Images and motifs of the Russian folk epic in I. Shmelev's epic "The Sun of the Dead"] *Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya*. Simferopol': Krymskii arkhiv, 1995. Pp. 12–14.
9. Dostoevskii F. M. *Besy. Roman v trekh chastyakh* [The demons. The novel is in three parts]. Chast' vtoraya. St. Petersburg, 1873.
10. Zimenko L. *Neizvestnyi Trenev: zolotoi fond «Tavriki»* [Unknown Trenev: gold fund "Tavrica"]. Simferopol', 1998.
11. Solzhenitsyn A. I. *Ivan Shmelev i ego «Solntse mertvykh»*. *Iz «Literaturnoi kolleksii»* [Ivan Shmelev and his "Sun of the Dead." From the "Literary Collection".]. *Novyi mir* [New world]. 1998. № 7. [El. resurs]: [http://magazines.russ.ru:81/novyi\\_mi/1998/7/dnpsat.html](http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/1998/7/dnpsat.html) (data obrashcheniya: 01.04.2015).
12. *Kakovo otnoshenie Tserkvi k tvorchestvu M. Bulgakova?* [What is the attitude of the Church towards the creativity of M. Bulgakov?] [El. resurs]: <http://www.pravoslavie.ru/answers/print6615.htm/> (data obrashcheniya: 29.04.2014). Zagl. s ekrana.
13. Kalinin I. *Pod znamenem Vrangelya* [Under the banner of Wrangel]. Leningrad: Priboi Publ., 1925.
14. Kormilov S. I. *Izobrazitel'noe i vyrazitel'noe v «Solntse mertvykh» I. Shmeleva* [Pictorial and expressive in the "Sun of the Dead" by I. Shmelev] *Tezisy dokladov II Krymskoi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 21–25 sentyabrya. Alushta* [Abstracts of the II Crimean International Scientific Conference, September 21-25], 1993. Pp. 5–6.

15. Kupriyanova T. F. *Leksicheskie sredstva vyrazheniya ponyatiya «Ya – drugoi» v tekste epopei I. S. Shmeleva «Solntse mertvykh»* [Lexical means of expressing the concept "I am different" in the text of I. Shmelev's epic "The Sun of the Dead"] *Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniya «I. S. Shmelev i dukhovnaya kul'tura pravoslaviya»* [Crimean international Shmelev's readings "I. S. Shmelev and the spiritual culture of Orthodoxy "]. Simferopol': Tavriya-Plyus Publ., 2002. Pp. 159–167.
16. Norina N. V. *Tragicheskoe sostoyanie mira v «Solntse mertvykh» I. S. Shmeleva* [The tragic state of the world in the "Sun of the Dead" I.S. Shmelev] *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2011. № 25 (240). Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyp. 58. Chelyabinsk, 2011. Pp. 119–125.
17. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Dictionary of the Russian language: 80 000 words and phraseological expressions] RAN, Institut russ. yaz. im. V. V. Vinogradova. 4-e izd., dop. Moscow: Azbukovnik Publ., 1997.
18. *Perepiska sem'i Chirikovykh 1915, 1920–1922 godov* [Correspondence of the Chirikov family of 1915, 1920-1922] *Krymskii arkhiv* [The Crimean archive]. № 7. Simferopol', 2001. Pp. 443–464.
19. Rakovskii G. *Konets belykh. Ot Dnepra do Bosfora* [End of whites. From the Dnieper to the Bosphorus]. Praga, 1921.
20. Sokolov B. V. *Mikhail Bulgakov: zagadki tvorchestva* [Mikhail Bulgakov: puzzles of creativity]. Moscow: Vagrius Publ., 2008.
21. Spiridonova L. A. *Tragediya Ivana Shmeleva, pisatelya i cheloveka* [The tragedy of Ivan Shmelev, writer and man] *Materialy II mezhdunar. nauch.-prakt. konf., 21–25 sent. 1993 g. Alushta* [Materials II in. scientific-practical. conf., 21-25 Sept. 1993 Alushta], 1993.
22. Trenev K. A. *Otorvannyi list* [Tear off leaf] *Novyi grad* [New town]. Simferopol', 1995. Pp. 89–96.
23. Filimonov S. B. *Tainy sudebno-sledstvennykh del: dokumental'nye ocherki o zhertvakh politicheskikh repressii v Krymu v 1920–1940-e gg.: k 80-letiyu okonchaniya Grazhdanskoi voiny v Krymu* [Secrets of forensic investigation: documentary essays on victims of political repression in the Crimea in the 1920s-1940s: to the 80th anniversary of the end of the Civil War in the Crimea.]. Simferopol': Tavriya-Plyus Publ., 2000.
24. Chirikov E. N. *Zver' iz bezdny: Poema strashnykh let: v 2 t.* [Beast from the abyss: Poem of terrible years: 2 t.]T. I. Praga: Plamya Publ., 1926.
25. Chirikov E. N. *Zver' iz bezdny: Poema strashnykh let: v 2 t.* [Beast from the abyss: Poem of terrible years: 2 t.]T. II. Praga: Plamya Publ., 1926.
26. Shmelev I. S. *Puti nebesnye: Izbr. proizv* [Heavenly Ways: Selected Works]. Moscow, 1991.
27. *I. S. Shmelev: mir ushedshii – mir gryadushchii: tezisy dokladov II Krymskoi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 21–25 sentyabrya 1993* [I.S. Shmelev: the world is gone – the future world: abstracts of the II Crimean International Scientific Conference, September 21–25, 1993]. Alushta, 1993.
28. Shmelev I. S. *Sobr. soch.: v 12 t.* [Collected Works: in 12 volumes]. Moscow: Sibirskaya Blagozvonitsa Publ., 2008. T. 6: 1923–1924. Solntse mertvykh: epopeya; ras-skazy; publitsistika.

**Художник и историческое время в понимании критика-марксиста  
(«Литература и революция» Л. Троцкого)**

В статье предпринят комплексный анализ теоретических позиций и историко-литературных наблюдений в книге Л. Троцкого «Литература и революция» в контексте отношений писателя с революцией, средой, историческим временем.

Ключевые слова: марксизм, литературная критика, современность, революция, психология творчества, классовая борьба, искусство и идеология.

*I. Nichiporov*

**The Artist and the Historical Time in the Perception of Critic Marxist  
("Literature and Revolution" of L. Trotsky)**

The article makes a comprehensive analysis of theoretical positions and historical and literary observations in the book by L. Trotsky's "Literature and revolution" in the context of the problem of the relationship of the writer with the revolution, the environment, historical time.

Key words: marxism, literary criticism, modernity, revolution, psychology of creativity, class struggle, art and ideology.

Книга Л. Троцкого «Литература и революция» (1923) складывалась из работ, создававшихся в 1907–1923 годах и, несмотря на композиционную фрагментарность и избирательное освещение литературного материала, полно выразила марксистскую концепцию развития искусства и эстетические воззрения автора. Крайности марксистского социологизма, утилитарное восприятие литературы в качестве поля, на котором критик «упражнялся в доведении истин исторического материализма и принципов классового анализа явлений до сведения неразумных» [1, с. 333], сочетаются у Троцкого с нетривиальностью многих эстетических наблюдений и оценок, осмыслением психологических аспектов творчества, связей художника с историческим временем, закономерностей развития языка искусства революционной поры.

В предисловии к книге намечается магистральный сюжет исследования, состоящий в уяснении характера взаимодействия «субъективной воли» художника и «духа» эпохи, который «в последнем счете... отражается

на всех» [2] и знаменует победоносное наступление революционного искусства, «исполненного действенного коллективизма», на сферу частной жизни: «Глубокий перелом истории... встряхивает индивидуальность, устанавливает другой угол лирического подхода».

Существенным в теоретическом плане является обоснование Троцким понятия «искусства революции» («Искусство революции и социалистическое искусство»), которое на поверхностном уровне предполагает тематическое отражение революционной борьбы, на глубинном же – это творчество, «проникнутое ею насквозь, окрашенное новым, из революции вышедшим сознанием». Подобное искусство принципиально живет «без бога», однако не сводится и к индивидуальному опыту художника – здесь «сверхличное есть прежде всего общественное». Революция наделяется не только идеологическим, но и эстетическим влиянием, обнаруживает даже способность трансформировать жанровую систему литературы: «Успеет ли искусство революции дать "высокую" революционную трагедию, предвидеть трудно. Но социалистическое искусство возродит трагедию... Оно возродит также и комедию, потому что новый человек захочет смеяться. Оно даст новую жизнь роману. Оно даст все права лирике, потому что новый человек будет любить лучше и сильнее, чем любили старые люди, и будет задумываться над вопросами рождения и смерти. Новое искусство возродит все старые формы, созданные развитием творческого духа. Разложение и распад этих форм вовсе не имеет абсолютного значения, т. е. не означает их абсолютной несовместимости с духом нового времени. Нужно только, чтобы поэт новой эпохи передумал человеческие думы, перечувствовал человеческие чувства по-новому».

В основу типологии текущего литературного процесса Троцким положен классовый, политический критерий, не отменяющий, впрочем, пристального внимания к отдельным творческим индивидуальностям и собственно эстетическим поискам. Панорамное обозрение «внеоктябрьской литературы», «попутчиков революции», «мужиковствующих», «формальной школы», «пролетарского искусства» и иных явлений сочетается с аналитически емкими индивидуальными и коллективными портретами – в разделах о Блоке, Пильняке, Клюеве, Вс. Иванове, футуризме, пролетарской поэзии...

Положение «внеоктябрьской литературы», создававшейся «островитянами» и «внутренними эмигрантами революции», стало, по Троцкому, подтверждением беспомощности даже истинных талантов и искусства в целом под натиском истории, поскольку «[о]ктябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее, – и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле». Проводя параллели с революциями во Франции, Троцкий усматривает в революционном перевороте как социально-политические и экономические потрясения, так и источник мощной силы «варварского» перерождения и обновления национального языка, бытового и эстетического сознания, стилей в искус-

стве: «Франция, какую мы ее знаем со стороны ее бытовой культурности, законченных форм обходительности, этой в кровь народных масс всосавшейся вежливости, вышла такую из жаровни нескольких революций. Вот этот же "варварский" процесс сдвигов, потрясений, катастроф отложился и в нынешнем французском языке, с его сильными сторонами и слабостями, точностью и негибкостью, – и в стилях французского искусства. Чтобы снова сообщить гибкость и ковкость французскому языку, нужна – скажем мимоходом – новая большая революция (не в языке, а в обществе), и то же самое нужно, чтобы поднять французское искусство, столь консервативное при всех своих новшествах, на иную, высшую ступень».

Всякое уединенное, произрастающее из индивидуальных интуиций творчество, будь то «новое религиозное сознание» Мережковского, лирическая поэзия Ахматовой, Цветаевой или деятельность писателей в Зарубежье, ведет, по убеждению марксиста, к отчуждению художника от «механики истории», отказу от подлинного «творчества культуры». Понимая историю, революцию в качестве активных, заряженных преобразовательной энергией субъектов культурной жизни, Троцкий прослеживает, как в эпоху радикальных сдвигов «история <...> сбрасывает шелуху и скорлупу своих разновременных достижений». Революция не просто «стерла и смыла индивидуальную татуировку», но и обнажила доличностные, порой антиличностные стихии, «вскрыв традиционное, родовое, воспринятое с молоком кормилицы и не разложенное критической мыслью по причине ее слабости и малодушия».

Фигура А. Белого выделена в книге как особенно значительная во «внеоктябрьской литературе». Отчасти в согласии с критической саморефлексией Белого Троцкий видит его творческое сознание, где «все потрясено, все перекошено и выбито из равновесия», балансирующим «на кочках исчезающего <...> старого быта» и в мистическом порыве надеющимся «заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново». Его антропософская поэзия революционных лет (сборник «Звезда», поэма «Христос воскрес») интерпретируется как попытка выстроить новые отношения художника с историческим временем, «мистически вознестись над Октябрьской революцией и даже попутно усыновить ее», но тем самым уйти от прямого контакта с «величайшей революцией в геологических пластах народной психологии».

Парадоксальное типологическое родство обнаруживается между символистской апокалиптикой Белого, обреченной на то, чтобы «громче всего расшибаться об Октябрь», и визионерским пафосом постулируемой критиком-марксистом финалистской концепции истории и культуры, которые озираются на многовековое прошлое с надмирных высот революционного опыта: «А вот Россия наша есть сейчас гигантское полотно, разработки которого хватит на века. Отсюда, с вершин наших революционных кряжей, берут начало истоки нового искусства, нового мироощущения, нового сцепления чувств, нового ритма мысли, нового устремления слова. И через

100, и через 200, и через 300 лет будут с великим эстетическим волнением обнаруживать и вскрывать эти истоки освобожденного человеческого духа и... натолкнутся на "мечтателя"...».

Характеристика «литературных попутчиков революции» – в диапазоне от Пильняка, Вс. Иванова до Есенина, Клюева, имажинистов – приводит Троцкого к идее первенства эпохальных, сверличностных воздействий над индивидуальными устремлениями художника. При «ограниченности» этих авторов в их «индивидуальных пристрастиях» современности, при том, что «они не охватывают революции в целом <...> им чужда ее коммунистическая цель», они как художники «были бы невозможны без революции... облик их создан революцией». Соотносимое с жизнетворческими установками Серебряного века восприятие революции, в том числе, в качестве силы, формирующей эстетическую реальность, становится у Троцкого основой понимания как разнородного, но иерархически организованного «состава» творческой индивидуальности, которая «есть сочетание родового, национального, классового, временного, бытового, – именно в своеобразии сочетания, в пропорциях психохимической смеси и выражается индивидуальность», так и задачи литературной критики, заключающейся в том, чтобы «разложить индивидуальность художника <...> на составные элементы и обнаружить их соотношение».

Рассмотрение искусства в виде «системы социально-психических трансмиссий» обуславливает и проводимую Троцким дифференциацию «новокрестьянских» писателей». Соотнося предпосылки формирования творческих натур Клюева и Есенина, критик видит в первом «поэта <...> замкнутого малоподвижного мира», с мужицким «хозяйским самосознанием», радением за «крестьянский сруб своей поэзии», неготовностью «выключить бога из своего обихода» и воплощающего «духовную замкнутость и эстетическую самобытность деревни». В Есенине же, стоящем «где-то на пересечении линий Клюева и Маяковского» и имеющем «деревенские, но не такие глубокие, как у Клюева» корни, выразился «предреволюционный и революционный дух крестьянской молодежи». По своей художнической натуре Есенин «динамичнее, поскольку нервнее, гибче, восприимчивее к новому», однако его попытка в «Пугачеве» осмыслить реальность бунта средствами имажинизма обернулась бегством от истории, «лирической отсебятиной», поскольку «Емелька Пугачев, его враги и сподвижники – все сплошь имажинисты. А сам Пугачев с ног до головы Сергей Есенин: хочет быть страшным, но не может. Есенинский Пугачев сентиментальный романтик».

Укоряя «Серапионовых братьев» и иных «попутчиков» в «щегольстве беспринципностью», Троцкий формулирует принцип «ограничительного» влияния социоисторических условий на своеволие творческой личности: «Баловать с историей нельзя <...> Переломные эпохи не позволяют художнику роскоши автоматической и безответственной выработки общественного мирозерцания». По Троцкому, «мужиковствующие» Вс.

Иванов, Пильняк, Есенин растворяются в водовороте революции, не выдерживают «идейной дистанции, обеспечивающей художественную перспективу». Признание одаренности Вс. Иванова, понимания им социальной психологии «сибирского мужика, казака, киргиза», его увлеченного изображения революции, хотя и «исключительно мужицкой и окраинной», осложняется у Троцкого критической оценкой «избыточного» стихийного лиризма в запечатлении современности. По его замечанию, автор «слишком настойчиво дает себя чувствовать», в то время как образный мир и язык произведения должны рождаться «естественным давлением материи искусства, без видимого содействия художника».

Содержателен в работе Троцкого раздел о прозе Пильняка, который «в беспорядке революции <...> ищет опоры для своего художественного порядка». Объективно, хотя и в преимущественно критическом свете, выявляются полюса персонажного мира «Голого года» – от сектанта Доната до большевика Архипова; особенности модернистского, мифопоэтического мышления писателя («психология творимой легенды противоположна революции»), импрессионистские принципы его письма, пережитое им влияние «субъективистского» опыта Белого и особенно Блока, «который брал революцию исключительно как стихию». С одной стороны, критик не примет ни воссоздаваемый Пильняком «осколочный» облик «окуровской» революции, тонущей «в мужицком бунте и быте», ибо революция «должна восприниматься в целом»; ни «ретроградная» мотивировка совершившегося переворота высвобождением сил как языческой, так и допетровской Руси; ни размытость позиции автора, «неуверенно покачивающегося вокруг да около революции» и не решившего, «что выбрать в хаосе противоречий». Но оказывается, что изображенный у Пильняка «бивуачный», разорванный характер революционного мироощущения и быта созвучен утверждаемому Троцким историософскому смыслу революции, провозгласившей «окончательный разрыв народа с азиатчиной, с XVII столетием, со святой Русью, с иконами и тараканами; не возврат к допетровию, а, наоборот, приобщение всего народа к цивилизации и перестройку ее материальных основ в соответствии с интересами народа». Художественно явленная Пильняком энтропийность революции трактуется критиком как необходимая ступень в осуществлении грандиозного проекта нового общественного устройства, в моделировании которого марксистский материализм исподволь переходит у Троцкого в область мессианско-утопического прогнозирования: «Быт революции бивуачен. Личная жизнь, учреждения, методы, мысли, чувства – все чрезвычайно, временно, переходно, сознает свою временность <...>. Революция <...> не строит твердых домов, заменяя их переселениями, уплотнениями и бараками. Характер временного и барачного лежит на всех ее учреждениях <...>. Все, что она делает, это эскизы, наброски, черновики на заданную тему. Их было и будет еще великое число. И неудачных много больше, чем тех, которые обещают удачу. Но все они проникнуты одной мыслью, одним исканием. Единое историческое за-

дание одухотворяет их. Гвиу, Главбум не просто звукосочетания, в которых Пильняку слышатся завывания революционной стихии, – нет, это нарочитые, придуманные, сознательно сколоченные рабочие слова... для сознательного, преднамеренного, нарочитого строительства – с такой степенью нарочитости, какой еще не было на земле». Лишь в свете финалистской исторической концепции, где революционной эпохе отводится роль моста к созиданию идеального миропорядка, оправданны, по убеждению Троцкого, художественные интуиции о современности, простирающиеся «от трагедии до буффонады»: «Для Блока революция есть возмущенная стихия: «ветер, ветер – на всем божьем свете!» Всеволод Иванов почти не поднимается над крестьянской стихией. Для Пильняка революция – метель. Для Клюева, для Есенина – пугачевский и разинский бунты. Стихия, вихрь, пламя, водоворот, кружение... И даже флегматик и сноб Замятин обнаружил у нашей революции недостаток температуры. Тут целая гамма: от трагедии до буффонады, но в основе все-таки и там и здесь пассивно-созерцательное, обывательски-романтическое отношение к революции как к разъяренной национальной стихии <...>. Это еще, однако, не революция, а только смута или суматоха на смуте, как керенщина. Революция же есть прежде всего борьба рабочего класса за власть, за утверждение власти, за преобразование общества. Она проходит через высочайшие свои кульминации, через острейшие пароксизмы кровавых схваток, но единой и неделимой она остается во всем своем течении – от первых робких истоков своих и до идеального заключительного момента, когда организованное революцией государство растворится в коммунистическом обществе».

Проблема соотношения осознанного и стихийного начал в искусстве, индивидуального опыта художника с историческим временем ставится и в монографическом разделе о Блоке. Прочерчивая линию эволюции поэта от лирики к «Двенадцати», критик настаивает на том, что принцип «отражения среды» применим даже к символистской, пронизанной мистическим чувством образности раннего Блока, иллюстрирующей социальный и культурный опыт «дворянско-интеллигентской» традиции: «Звездно-метельная, бесформенная лирика Блока отражает определенную среду и эпоху, ее склад, ее уклад, ритм и вне этой эпохи повисает облачным пятном». Устремляясь к мистическому преображению бытия и в то же время проникаясь ритмами еще первой революции, Блок изнутри декадентского мироощущения выразил «тревожную хаотичность» современного сознания, он «заражался эпохой и переводил ее на свой внутренний язык».

В русле теории творчества как «перевода» истории на язык образов объясняется Троцким и значение «революционной» поэмы. Блок «не был поэтом революции», но, как чуткий художник, «ухватился рукою за колесо истории», вобрал в себя стихию «злого ветра, плаката», мистически ощутил в революции «дух вставшего на дыбы Христа», попытался «спасти художественный образ Христа, подперев его революцией». В предлагаемой трактовке поэма стала актом самоиспепеления ее автора и породившей его

старой среды, «криком отчаяния, который возвышается до надежды на будущее... лебединой песнью индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции». Антиличностная, по убеждению марксиста, доминанта общественного процесса явила себя в том, что «ход истории не приспособлен к психическим потребностям пронзенного революцией романтика», и предопределила участь соприкоснувшегося с революцией поэта-символиста: «Конечно, Блок не наш. Но он рванулся к нам. Рванувшись, надорвался».

Сопряженность индивидуального творческого сознания и социокультурных устремлений артистической среды прослеживается Троцким и при обращении к футуризму и практике Маяковского. Классовый анализ футуристического движения заставляет критика-марксиста установить генетическую связь футуризма с «буржуазной богемой», а в его эпатазирующих декларациях распознать «богемный нигилизм, но не пролетарскую революционность», ибо «молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы», а производил «бурю в замкнутом мирке интеллигенции... не чувствовал себя в революционной традиции». Немарксистский характер футуристической революционности (марксисты «вошли в революцию», а футуризм «обрушился в нее») отчасти окрашивает это движение в «цвет утопического сектантства». В радикализме эстетических программ раннего авангарда Троцкому видятся и опасность «отторжения литературы от условий и форм жизни человеческой», и вместе с тем предваряющие новую эпоху «восстание против замкнутого словаря», «революционная работа в области поэтического языка», с техническими аспектами образного мышления и речи, что получает оправдание в свете запросов будущего искусства, которое «потребует все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудию культуры».

Различение социально, политически, психологически, эстетически несхожих, но неизбежно, в концепции Троцкого, выводящих к революции путей развития искусства служит ориентиром и при обсуждении творческой практики Маяковского. «Богемский урбанизм», «печать артистического кабачка», гипертрофированная, достигающая всемирно-исторического масштаба универсализация своего «я», манера об интимном «говорить так, как если бы дело шло о переселении народов» – сочетаются с «огромным талантом» поэта, его природной близостью к «динамичности революции, ее суровому мужеству». Гиперболизм Маяковского, по мысли Троцкого, передает дух революции, «неистовство нашего времени», свидетельствует о возвышении поэта «над выдвинувшей его богемой до чрезвычайно значительных творческих достижений» и вместе с тем становится признаком губительного, чреватого срывом поэтического голоса соперничества художника с гулом эпохи: «Перекричать войну или революцию нельзя. А надорваться нетрудно <...>. Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы, которые подорвут впечатление слова... Маяковский слишком часто кричит там, где сле-

довало бы говорить: поэтому крик его там, где следует кричать, кажется недостаточным. Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой».

В идеологической системе Троцкого миссия революции как «высшей инстанции» на пути к «внеклассовому обществу» превосходит собственные ценности и законы искусства и предвосхищает грядущее упразднение его эстетической доминанты, подтверждением чему должна послужить пролетарская литература и, в частности, практика Д. Бедного («Пролетарская культура и пролетарское искусство»): «Новых форм Демьян не искал. Он даже подчеркнуто пользуется старыми канонизированными формами. Но они воскресают и возрождаются у него как несравненный передаточный механизм большевистского мира идей. Демьян не создал и не создаст школы: его самого создала школа, именуемая РКП, для надобностей большой эпохи, которая не повторится. Если отвлечься от метафизического понимания пролетарской культуры, а подойти к делу под углом зрения того, что пролетариат читает, что нужно ему, что захватывает его, что побуждает его к действию, что повышает его культурный уровень и тем самым подготавливает условия для нового искусства, то творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т. е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не «истинная» поэзия, то нечто большее ее».

Утверждение гегемонии классового, революционного сознания над закономерностями развития искусства парадоксальным образом сочетается в «Литературе и революции» Л. Троцкого с тем, что главным сюжетом книги стали многообразные и, как выясняется, отнюдь не бесплодные проявления соперничества художника с исторической, политической реальностью. Тема явного и скрытого противоборства творца с историческим временем – животрепещущая и болезненная для эстетической и литературно-критической мысли XX века – раскрывается в работе Троцкого с жестких идеологических позиций, однако в ее проекции на представленную критиком объемную литературную панораму исподволь обнаруживаются глубина и неисчерпаемость этого конфликта, его актуальность в разных социокультурных контекстах.

#### Список литературы

1. Михайлова М.В. Троцкий о Мережковском // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 326–336.
2. Троцкий Л. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. [Эл. ресурс]: [http://royallib.com/book/trotsky\\_lev/literatura\\_i\\_revolyutsiya\\_pechataetsya\\_po\\_izd\\_1923\\_g.html](http://royallib.com/book/trotsky_lev/literatura_i_revolyutsiya_pechataetsya_po_izd_1923_g.html). Далее в тексте цитаты приводятся по этому источнику.

#### References

1. Mihajlova M.V. *Trockij o Merezhkovskom* [Trotsky about Merezhkovsky] D. S. Merezhevskij. *Mysl' i slovo* [Thought and word]. Moscow: Nasledie Publ., 1999. Pp. 326–336.
2. Trockij L. *Literatura i revoljucija* [Literature and revolution]. Moscow: Politizdat Publ., 1991. [El. resurs]: [http://royallib.com/book/trotsky\\_lev/literatura\\_i\\_revolyutsiya\\_pechataetsya\\_po\\_izd\\_1923\\_g.html](http://royallib.com/book/trotsky_lev/literatura_i_revolyutsiya_pechataetsya_po_izd_1923_g.html). Dalee v tekste citaty privodjatsja po jetomu istochniku.

### **Ярославль 1920-х годов в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова**

В статье анализируется содержание первых глав романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок» и «Записных книжек» И. Ильфа. В них описываются места Ярославля и его жители: улицы города, магазины, кооперативная столовая, водитель такси Осип Сагассер и другие. Анализ позволяет утверждать, что прототипом города Арбатова в романе «Золотой телёнок» является Ярославль. Авторы романа посещали Ярославль в 1929 году. Многие достопримечательности города Ярославля вошли в текст романа.

Ключевые слова: И. Ильф, Е. Петров, «Золотой телёнок», Арбатов, Ярославль, Остап Бендер, Осип Сагассер.

*A. Yurjev*

### **Yaroslavl of 1920-s in the Works of I. Ilf and E. Petrov**

The article analyzes the contents of the first chapters of the novel I. Ilf and E. Petrov "Golden Calf" and "Notebooks" of I. Ilf's. They describe the place of Yaroslavl and its inhabitants: the streets of the city, shops, cooperative dining room, a taxi driver Osip Sagasser and others. The analysis suggests that the prototype city Arbatov in the novel "The Golden Calf" is Yaroslavl. Authors placed Yaroslavl in 1929. The sights of the city of Yaroslavl are included in the text of the novel.

Key words: I. Ilf, E. Petrov, "The Golden Calf", Arbatov, Yaroslavl, Ostap Bender, Osip Sagasser.

Роман Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Золотой телёнок» можно назвать своеобразной «энциклопедией русской жизни» конца 1920-х – начала 1930-х годов. В основе сюжета – продолжение приключений Остапа Бендера, центрального персонажа романа «Двенадцать стульев». Публикация первой части «Золотого телёнка» началась в январе 1931 года в журнале «30 дней», в то время Ильф и Петров ещё работали над заключительными главами романа.

Замысел романа начал созревать у авторов в 1928 году. В записных книжках Ильи Ильфа появились краткие заготовки и заметки, которые свидетельствовали о рождении различных фабульных направлений. Однако отсутствие подобных записей у Евгения Петрова не позволяет всесторонне осветить историю творческих поисков авторов – почему в роман

«Золотой телёнок» вошли или не вошли те или иные сюжетные линии из «Записных книжек». Литературовед Лидия Яновская, занимавшаяся изучением блокнотов Ильи Арнольдовича, отметила, что из-за отсутствия подробных записей у Евгения Петрова история творческих исканий авторов «пока может быть освещена только односторонне» [6, с. 72]. Однако имеющиеся в записных книжках Ильи Ильфа заготовки и заметки позволяют утверждать: при всей собирательности образа Арбатова прототипом города, в котором начинается действие романа, является не Саратов, не Серпухов, а именно Ярославль [1; 4, с. 10]. И не только потому, что в Ярославле Ильф и Петров познакомились с Иосифом Карловичем Сагассером, ставшим впоследствии прототипом Адама Козлевича [4, с. 10]. Многочисленные описания мест и конкретных жителей Ярославля 1920-х годов, как содержащиеся в самом романе, так и не вошедшие в текст романа, но имеющиеся в «Записных книжках» И. Ильфа, позволяют говорить о том, что авторы при написании первой главы романа зрительно представляли этих реальных людей и окружающую их обстановку. Более того, сопоставив текст первой главы «Золотого телёнка» и содержание «Записных книжек», можно определить, по каким конкретным улицам Ярославля И. Ильф и Е. Петров «проложили» путь центрального персонажа – Остапа Бендера (с момента приезда в Арбатов до знакомства с Адамом Козлевичем).

Первую главу «Золотого телёнка» открывает эссе о непростых взаимоотношениях пешеходов и автомобилистов. После определяющей место действия фразы «И только в маленьких русских городах пешехода еще уважают и любят» в романе появляется «гражданин в фуражке с белым верхом» [5, II, с. 11], который идёт пешком по улицам Арбатова. Появление главного героя неизвестно откуда выглядит несколько неожиданно, если принять во внимание последующее подробное описание окружающей Остапа Бендера обстановки во время его пребывания в Арбатове, а также географически точное описание появления «гражданина» в романе «Двенадцать стульев»: «В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровка, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми» [5, I, с. 55]. Это объясняется тем, что итоговая версия первой части «Золотого телёнка» отличалась от изначальной версии, которая была написана в течение августа 1929 года, сразу после командировки И. Ильфа и Е. Петрова в Ярославль. По воспоминаниям писателя В. Ардова, в первоначальной версии «Золотого телёнка» описывалась огромная лужа на площади у вокзала в г. Арбатове (нынешний Московский вокзал Ярославля) и человек, который переносил через эту лужу приезжих. Бендер садится к нему на спину, и, миновав лужу, опускается на землю со словами «[з]а неимением передней площадки схожу с задней!» [5, II, с. 537]. Подтверждение этой версии – в «ярославской» части «Записных книжек» И. Ильфа: «Заработок – переносил людей через грязную улицу – брал 2 коп. За право перехода по доске – 1 коп.» [5, V, с. 175]. Начало же о пешеходах вошло в роман потому, что Ильф и Петров сочли банальным говорить о привокзальных лужах в провинциальном городе.

Далее в романе «Золотой телёнок» говорится, что взору Остапа (шедшего с Московского вокзала в центр Ярославля) открылось «десятка полтора голубых, резедовых и бело-розовых звонниц», «золото церковных куполов». Он прошёл мимо «белых башенных ворот провинциального кремля» (Спасо-Преображенского монастыря) и фразой «[ц]ерковь Спаса на картошке» прокомментировал кислый запах из церковного подвала, где хранился картофель [5, II, с. 11]. Остап Бендер прошёл под фанерной аркой со свежим лозунгом «Привет 5-й окружной конференции женщин и девушек» – в 1929 году губернский центр Ярославль стал центром Ярославского округа Ивановской промышленной области.

Именно в «ярославской» части «Записных книжек» И. Ильфа содержится упоминание об описанной уже в «Золотом телёнке» встрече в Арбатском исполкоме «сыновей лейтенанта Шмидта» – Остапа Бендера и Шуры Балаганова: «20 сыновей лейтенанта Шмидта. Двое встречаются» [5, V, с. 176]. В самом же тексте романа есть ещё одна интересная деталь: председатель местного исполкома, которому Остап Бендер представился как сын лейтенанта Шмидта, «неожиданно для себя улыбнулся и сказал: «Церкви у нас замечательные. Тут уже из Главнауки приезжали, собираются реставрировать»» [5, II, с. 15]. Можно предположить, что эти слова председателя Арбатовского исполкома также имеют объяснение: несмотря на острую нехватку денег в стране специалисты Центральных государственных реставрационных мастерских в 1920-е годы реставрировали серьёзно пострадавшие в 1918 году уникальные памятники архитектуры Ярославля.

Среди деталей, отмеченных в романе И. Ильфом и Е. Петровым, можно найти колоритное описание находящихся недалеко от исполкома многочисленных магазинов. Очевидно, на авторов романа торговые заведения Ярославля произвели впечатление (в частности, магазин наглядных пособий, три (!) рядом расположенных магазина духовых инструментов, мастерская штемпелей), что нашло отражение в «ярославской» части «Записных книжек» И. Ильфа: «Беспокойный город. Все что-то хотят купить и нервно входят и выходят из магазинов» [5, V, с. 174]. В романе также упоминается и перевозка по главной улице города рельса. Можно предположить, что речь идет о ремонте трамвайных путей на Линии Социализма (ныне – ул. Комсомольская).

Проследовав мимо магазинов, персонажи романа – Остап Бендер и Шура Балаганов – с талонами на обед подошли к столовой «Бывший друг желудка». И если в названии столовой, судя по записным книжкам Ильфа, нашло отражение рекламная вывеска одного из столичных пивных заведений («Друг желудка»), то в ярославском расположении этого предприятия общепита сомнений нет: фраза Остапа «[п]о случаю учёта шницелей столовая закрыта навсегда!» [5, V, с. 177] присутствует в «ярославской» части «Записных книжек». Причём ярославская столовая с её «творческим» заведующим (плакаты на стенах «Вводи в организм горячую пищу и разные закуски», «Фруктовые воды сулят нам углеводы» и т.п.), но несъедобной пищей и прикованными к ножкам столов ножами и вилками, произвела на

И. Ильфа и Е. Петрова такое впечатление, что в 1931 году ими был написан отдельный фельетон «Халатное отношение к желудку» [5, II, с. 497]. Однако яркое сатирическое описание интерьеров столовой и качества еды в роман не вошло.

За неимением в городе частных заведений общественного питания Бендер и Балаганов пообедали в летнем кооперативном саду «Искра», где о нововведении в области народного питания извещал плакат «Пиво отпускается только членам профсоюза». Текст не был выдуман соавторами – такое объявление можно было увидеть в буфете театра города Гаврилов-Посад [2, с. 146]. Самых же пивных, в частности, на Казанском (ныне Первомайском) бульваре и его окрестностях было несколько. Перед воротами сада, где обедали Бендер и Балаганов, регулярно проезжал «зеленый автомобиль, на дверце которого была выведена белая дугообразная надпись "Эх, прокачу!"». В «Записных книжках» упомянут автомобиль, который «имел имя» и который «часто красили», а также «шофёр Сагассер» [5, V, с. 174]. На рекламной открытке 1920-х годов можно видеть фотографию автомобиля Осипа Карловича Сагассера на Театральной площади (на фоне театра им. Ф. Г. Волкова) и прейскурант на услуги «автопроката Сагассера». Осип Сагассер стал прототипом одного из центральных персонажей романа «Золотой телёнок» Адама Козлевича. «Чуть суд – призывали Сагассера – он возил всех развращённых, других шоферов не было» [5, V, с. 174], – эта фраза из «Записных книжек» развернута в романе в сюжетную линию о ночных поездках на автомобиле Адама Козлевича «загулявших» граждан и о последовавших затем судебных процессах о растратах в кооперативных и государственных организациях. «Последней его (свидетеля Козлевича. – А. Ю.) жертвой пало филиальное отделение областной киноорганизации, снимавшее в Арбатове исторический фильм "Стенька Разин и княжна". Весь филиал упрятали на шесть лет, а фильм, представлявший узкосудебный интерес, был передан в музей вещественных доказательств, где уже находились охотничьи ботфорты из кооператива "Линеец"» [5, II, с. 40–41]. Отметим, что в Ярославле «Фабрикой картин для синематографа» Григория Либкена действительно снимался фильм «Стенька Разин», но только в 1914 году. Ярославская кинофабрика Г. И. Либкена, где до 1917 года было снято около 70 фильмов, имела всероссийскую известность [3].

Многие заметки и заготовки из записных книжек И. Ильфа не стали сюжетами романа, но они также отражают увиденное И. Ильфом и Е. Петровым в Ярославле. Так, в «Записных книжках» упоминается фамилия Голенищев-Бутусов [5, V, с. 179]. Можно предположить, что Илья Ильф познакомился с заведующим губернским и городским отделами коммунального хозяйства К. И. Бутусовым и с реализованным им в полуразрушенном Ярославле значительным по тем временам проектом: комплексом современных 4-этажных домов для рабочих – с центральным отоплением и ванными комнатами, магазином и общественными помещениями. Скорее всего, с определенной долей юмора сравнивая Константина Бутусова с ко-

манующим русской армией в 1812 году фельдмаршалом М. И. Голенищевым-Кутузовым, Илья Ильф подчеркивал значимость реализованного и амбициозность новых проектов по жилищному строительству для рабочих в Ярославле.

Возможно, к ярославским реалиям 1929 года имеют отношение описанные в первых главах «Золотого теленка» персонажи (например, председатель исполкома – «черноглазый большеголовый человек в синем пиджаке и в таких же брюках, заправленных в сапоги на высоких скороходовских каблучках»; инженер Кондрат Иванович Талмудовский) или упомянутые в «Записных книжках» объекты (например, «Фотограф. Фон – колоннада и Аврора»). Но это – предмет дальнейших исследований. Пока же согласимся с Ильей Ильфом, что узнавание Москвы в различных частях Ярославля – очень приятное чувство [5, V, с. 174].

#### Список литературы

1. Боровиков С. В русском жанре – 40 // Новый мир. 2011. № 3. [Эл. ресурс]: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/3/bo11.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/3/bo11.html)
2. Вулис А. И. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. М.: Худ. лит., 1960.
3. Григорьев А. В. 1913–2016: Киносъемки на Ярославской земле. Яркие. [Эл. ресурс]: [www.yarmp.yar.ru](http://www.yarmp.yar.ru). Заглавие: Ярославское кино: история одной кинофабрики.
4. Ильф А. За золотым руном, или Странствия командора // Ильф И. А., Петров Е. П. Золотой телёнок. М.: РИПОЛ-классик, 2012. С. 3–34.
5. Ильф И. А., Петров Е.П. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худ. лит., 1961. Далее в тексте цитаты приводятся по этому изданию с указанием римскими цифрами – тома, арабскими – страницы.
6. Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М.: Наука, 1969.

#### References

1. Borovikov S. *V russkom zhanre – 40* [In the Russian genre - 40] *Novyj mir* [New world]. 2011. № 3. [El. resurs]: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/3/bo11.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/3/bo11.html)
2. Vulis A. I. *I. Il'f, E. Petrov. Ocherk tvorchestva* [I. Ilf, E. Petrov. Essay on creativity]. Moscow: Hud. lit. Publ., 1960.
3. Grigor'ev A. V. *1913–2016: Kinosjemki na Jaroslavskoj zemle* [Filming on the Yaroslavl land]. *Jarkipedija*. [El. resurs]: [www.yarmp.yar.ru](http://www.yarmp.yar.ru). *Zaglavie: Jaroslavskoe kino: istorija odnoj kinofabriki*.
4. Il'f A. *Za zolotym runom, ili Stranstvija komandora* [Behind the golden fleece, or the Wanderings of the Commander] Il'f I. A., Petrov E. P. *Zolotoj teljonok*. Moscow: RIPOL-klassik Publ., 2012. Pp. 3–34.
5. Il'f I. A., Petrov E.P. *Sobr. soch.: v 5 t.* [Collected works in 5 volumes] Moscow: Hud. lit. Publ., 1961. Dalee v tekste citaty privodjatsja po jetomu izdaniju s ukazaniem rimskimi ciframi – toma, arabskimi – stranicy.
6. Janovskaja L. M. *Pochemu vy pishete smeshno? Ob I. Il'fe i E. Petrove, ih zhizni i ih jumore* [Why do you write funny? About I. Ilf and E. Petrov, their life and their humor]. Moscow: Nauka Publ., 1969.

**Живопись и музыка в стихотворении В. В. Маяковского  
«А вы могли бы?»**

В статье рассматривается проблема интермедиальных связей литературного текста с разными видами искусства. Слово выступает знаком такого взаимодействия и создаёт особую художественную семантику произведения. В ракурсе теории интермедиальности анализируется стихотворение В. В. Маяковского «А вы могли бы?» на предмет обозначенных выше интермедиальных связей.

Ключевые слова: интермедиальность, взаимодействие искусств, футуризм, В. В. Маяковский, живопись, музыка, литература.

*S. Petrova*

**Painting and Music in the Poem by V. Mayakovsky  
"And Could You?"**

The author of the article considers the problem of intermedial relations with different types of art in the literary text. The word is a sign of this interaction and creates the special art semantics of the work. In the perspective of the theory of intermediality it is examined the poem, written by V. Mayakovsky «And Could You?» on indicated above the subject of intermedia relations.

Key words: intermediality, integration of art, futurism, Vladimir Mayakovsky, paintings, music, literature.

Одной из отличительных черт творчества В. В. Маяковского представляется постоянное соединение абсолютно разных явлений, объектов или предметов в рамках одного художественного пространства. Как пишет М. В. Лобанова, в стихотворениях поэта «течение лирического монолога предельно насыщено "построчными" сопоставлениями неоднородных, порой, казалось бы, противоречащих друг другу явлений, символической окраской мотивов и акцентов, непрямыми, "зашифрованными" их обобщениями» [4, с. 4]. Вполне закономерно, что в своих интенсивных творческих поисках В. В. Маяковский обращался и к художественным возможностям средств других видов искусств. В частности, о влиянии на его поэзию живописи указал в своей работе В. Н. Альфонсов [1].

Литературные футуристы, к которым себя причислял поэт, также в своём манифесте прописывали взаимодействие разных видов искусств:

«Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах» [2, с. 402].

В целом можно говорить об интермедиальной направленности стихотворного пути В. В. Маяковского. Рассмотрим это на примере произведения «А вы могли бы?». Написанное в 1913 году, это стихотворение отражает творческие поиски молодого поэта.

В текст произведения включены разные интермедиальные элементы – в данном случае, это слова, которые связаны с другим видом искусств, помимо литературы:

Я сразу смазал карту будня,  
плеснувши краску из стакана ... [4, с. 40]

В этих двух строках представлены интермедиальные элементы, связывающие литературу и живопись: «смазал карту, плеснувши краску». Нечёткость, смазанность контуров в основном присуща художественной технике в живописи импрессионистов. Образованное от слова *impression* название связывает с понятием впечатления, в данном случае впечатление обычного дня. Герой меняет это впечатление с помощью некой краски, определённого знака, связанного с визуальным искусством. С одной стороны, представлен процесс внедрения искусства в жизнь, которого добились футуристы, а с другой стороны, краска выплёскивается из стакана, что ассоциируется с, возможно, и питьевой жидкостью, а точнее с вином. При алкогольном опьянении происходит расфокусировка взгляда, контуры воспринимаются не чётко, размазано. Импрессионизм и вино тематически напомнят одного автора, в художественных произведениях которого эти два момента объединялись под общим названием «Цветы зла», – Ш. Бодлера, ставшего в определённой степени «отцом» символизма. Таким образом, В. В. Маяковский в первых строчках имплицитно обозначил и одно из направлений в живописи, и одно из направлений в современной ему литературе.

В следующих строчках также есть элементы, связывающие текст с одной из техник живописи:

...я показал на блюде студня  
косые скулы океана [5, с. 40].

Визуализация образа ассоциируется с экспрессионистической картиной. Экспрессионизм стремился к субъективации действительности, в живописи это выражалось угловыми, косыми, искорёженными линиями, быстрыми и грубыми мазками, яркими, кричащими красками. Как отмечает В. Н. Терёхина, «[э]кспрессионизм – художественное направление, в котором утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, преобладает отказ от копирования реальности в пользу деформации и гротеска, сгущение мотивов боли, крика» [6, с. 3–4].

Восприятие блюда студня в виде океана представляется крайне субъективным впечатлением, в данном случае в малом видится нечто значи-

тельно большее. Степень субъективности и визуализация с использованием слов «показал», «косые» связывает с визуальным видом искусства, с техникой экспрессионистической живописи. В то же время конкретность обозначенных образов ассоциируется с художественными приёмами другого российского литературного направления того периода – с акмеизмом, который также сближался с экспрессионизмом [6].

Ещё одно искусство представлено в следующих строках стихотворения:

На чешуе жестяной рыбы  
прочел я зовы новых губ [5, с. 40].

Изображение на жести связывает нас с гравёрными работами, а с другой стороны, «зовы» и «жестяная рыба» ассоциируются с рекламным искусством того времени, именно тогда в рамках этого направления работали многие профессиональные художники Европы.

В этой строке автор словно готовит читателя к появлению чего-то существенно нового в искусстве, живописи и литературе, словно рекламирует наступление этого нового. С другой стороны, в этой строке соединяется визуальное и аудиальное: «прочёл я зовы». В следующей фразе это реализуется уже эксплицитно. В заключительных строках произведения упоминается жанр, который связывает текст не только с живописью, но в то же время и с музыкой:

А вы  
ноктюрн сыграть  
могли бы  
на флейте водосточных труб? [5, с. 40]

Синтаксическое построение фразы сначала вводит жанровое обозначение, которое продолжает тематику живописи, а затем предикат связывает образ с музыкальной смысловой линией.

Ноктюрн представлен в искусстве в качестве жанра живописи, затем в музыке. О ночном пейзаже в живописи говорят уже с начала XIV века, определяя его также ноктюрном: «Возникнув на заре Возрождения в рамках пейзажно-тематической картины, данная разновидность пейзажного жанра переживает расцвет в XVII столетии. Ноктюрны появляются в творчестве многих живописцев различных национальных школ» [3, с. 1]. Этот жанр картины предполагает изображение ночной природы, которое будет доминирующим мотивом или выполняет главную смыслообразующую функцию.

В музыке ноктюрн также представлен жанровой формой, связанной с темой ночи: «Ночь как материальное, геофизическое явление – противоположность дня, неизменно привлекала внимание возможностью создания ярких и колоритных художественных образов, породив в искусстве особые жанры ночного пейзажа – в живописи, ноктюрна – в музыке» [6, с. 1]. Особенное развитие ноктюрн в музыке получает в эпоху романтизма [6].

В своём стихотворении В. В. Маяковский ломает традиции в литературе и в живописи, противопоставляя и соединяя их при этом в одном художественном пространстве с музыкой. Автор использует такой интермедийный жанр, показывающий возможности нового искусства, выходящие за привычные рамки традиционного восприятия.

#### Список литературы

1. Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1984. 247 с.
2. Бурлюк Д., Гуро Е., Бурлюк Н., Маяковский В., Низен Е., Хлебников В., Крученых А. Манифест из сборника «Садок Судей II» // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1939–1949. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи, 1912–1917 / ред. и комментарии Н. Харджиева. 1939. С. 400–402.
3. Костыря М. А. Ночной пейзаж в западноевропейской живописи XVII века: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2004. 24 с.
4. Лобанова М. В. Функции поэтических ассоциаций в раннем творчестве В. В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 28 с.
5. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / подгот. текста и прим. В. А. Катаняна. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. 1912–1917. 464 с.
6. Терёхина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 320 с.
7. Шульга Е. Н. Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв.: автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск: 2002. 19 с.

#### References

1. Al'fonsov V. N. *Nam slovo nuzhno dlja zhizni: V pojeticheskom mire Majakovskogo* [We need a word for life: In the poetic world of Mayakovsky]. Leningrad: Sov. pisatel' Publ.: Leningr. otd-nie, 1984. 247 p.
2. Burljuk D., Guro E., Burljuk N., Majakovskij V., Nizen E., Hlebnikov V., Kruchenyh A. *Manifest iz sbornika «Sadok Sudej II»* [Manifesto from the collection "Sadok of Judges II"] Majakovskij V. V. *Poln. sobr. soch.: v 12 t.* Moscow: Hudozh. lit. Publ., 1939–1949. T. 1. *Stihi, pojemy, stat'i, 1912–1917 / red. i kommentarii N. Hardzhieva. 1939. Pp. 400–402.*
3. Kostyrja M. A. *Nochnoj pejzazh v zapadnoevropejskoj zhivopisi XVII veka* [Night landscape in Western European painting of the XVII century]: avtoref. dis. ... kand. isk. St. Petersburg., 2004. 24 p.
4. Lobanova M. V. *Funkcii pojeticheskijh asociacij v rannem tvorcestve V. V. Majakovskogo* [Functions of Poetic Associations in the Early Creativity of VV Mayakovsky]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Moscow, 2007. 28 p.
5. Majakovskij V. V. *Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t.* [Complete works: in 13 volumes], podgot. teksta i prim. V. A. Katanjana. Moscow: GIHL Publ., 1955. T. 1. 1912–1917. 464 p.
6. Terjohina V. N. *Jekspressionizm v russkoj literature pervoj tretej XX veka: Genezis. Istoriko-kul'turnyj kontekst. Pojetika* [Expressionism in Russian literature of the first third of the twentieth century: Genesis. Historical and cultural context. Poetics]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2009. 320 p.
7. Shul'ga E. N. *Interpretacija nochnyh motivov v evropejskoj muzyke i smezhnyh iskusstvah XIX – pervoj poloviny XX vv.* [Interpretation of night motifs in European music and related art of the XIX - first half of the 20th century]: avtoref. dis. ... kand. isk. Novosibirsk: 2002. 19 p.

**Апология как интенция и как жанр  
литературно-критической прозы М. Цветаевой**

В статье анализируются такие произведения поэта, как «Искусство при свете совести», «Поэты с историей и без истории», «Световой ливень», «Эпос и лирика современной России», «Волшебство в стихах Брюсова», «Поэт-альпинист», написанные в период с 1910 по 1936 год. Объединяющим понятием становится «апология», которая в свою очередь делится на два типа: апология как интенция и апология как жанр. В первом случае текст представляет собой апологию преимущественно благодаря сознательной позиции поэта, при этом структура текста и его устройство не трансформируются. Второй тип апологии характеризуется как традиционными для жанра приемами, к которым относятся обязательная фигура другого, обвинение (как правило, обвинение извне другого лица), опровержение или подтверждение исходного тезиса и обвинений, так и абсолютно уникальными и особыми приемами и структурами, характерными только для творчества Цветаевой. К ним относятся следующие: частотное цитирование чужого текста как способ аргументации; изобилие имен собственных; включение в чужой текст авторских ремарок; создание литературных параллелей и отсылок между авторами и, наконец, трансформация имен собственных. Сосредоточенность поэта на другом объясняет и сознательное дистанцирование Цветаевой, что влечет за собой исчезновение личного местоимения «я».

Ключевые слова: Марина Цветаева, проза поэта, апология, жанр, трансформация, интенция, авторская стратегия.

*E. Dzhabbarova*

**Apologia as an Intention and as a Genre of Literary-critical Prose  
by M. Tsvetaeva**

The article analyzes several crucial articles of M. Tsvetaeva such as "The art in the light of conscience", "Poets with history and without history", "Light shower", "The epos and lyrics of modern Russia", "Magic in Bryusov's poems", "Poet-alpinist" written in the period from 1910 to 1936. The main unifying concept became the concept "apologia", which in turn is divided into apologia as intension and apologia as a genre. In the first case, the text is an apologia, mainly due to the poet's conscious position, while the structure of the text does not transform. The second type of apologia can be considered, on the one hand, as traditional genre owing to the methods, which are included such as the obligatory figure of another person, the indictment (usually an accusation from outside), refutation or confirmation of the original thesis or indictment. And on the other hand, apologia is characterized by special methods and structures, characteristic only by Tsvetaeva. Beneath them we understand following methods: frequent quoting of other writer as a way of argumentation; the abundance of proper names; inclusion in another's text using remarks; the creation of literary references between authors

and, finally, the transformation of proper names. The poet's concentration on the another person also explains Tsvetaeva's conscious distancing, which entails the disappearance of the personal pronoun "I".

Key words: Marina Tsvetaeva, the poet's prose, apologia, genre, transformation, intention, the author's strategy.

В настоящей статье анализируется литературно-критическая проза поэта, написанная в период с 1910 по 1936 годы. Основное внимание сосредоточено преимущественно на понятии «апология», которая в свою очередь выступает в двух ипостасях. Так, с одной стороны, возникает *апология как интенция*, к которой относятся такие статьи, как: «Световой ливень», «Поэты с историей и без истории», «Поэт о критике», «Эпос и лирика современной России», «Поэт и время», «Мой ответ Осипу Мандельштаму». С другой – *апология как жанр*, которая вбирает в себя статьи «О новой русской детской книге», «Два “Лесных Царя”», «Поэт-альпинист», «Кедр» и «Возрожденщина». Отдельно раскрывается понятие *лингводицеи* и аологии поэзии и поэта («Волшебство в стихах Брюсова» и «Искусство при свете совести»).

И. Бродский точно подмечает: «Цветаева, обращаясь к прозе, развивала себя – была реакцией на самое себя. Изоляция ее – изоляция непредумышленная, но вынужденная, навязанная извне: логикой языка, историческими обстоятельствами, качеством современников» [1, с. 76]. В том числе и проза, посвященная значению искусства и поэзии, являла собой рефлексию Цветаевой по поводу себя самой – поэта. Стремление выразить собственные авторские стратегии и отношение к таким ведущим категориям, как «поэт» и «искусство» объясняет попытку Цветаевой проанализировать творчество других авторов. Нельзя не вспомнить другое замечание И. Бродского, чрезвычайно значимое для характеристики прозы М. Цветаевой: «Поэзия это не "лучшие слова в лучшем порядке", это – высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же – это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это – движение языка в до(над) жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взялся» [1, с. 67]. Об этом пишет сама Цветаева в статье «Кедр»: «Страсть к высотам, так бы я определила ее главенствующую страсть, но еще вопрос: дух ли тянется вверх, или высь его тянет. Склонна думать, что кроме тяги земной существует еще и тяга небесная» [9, с. 247]. В данном случае такое понимание поэзии позволяет рассматривать прозу Цветаевой как еще одну ипостась ее лирики, становятся понятны «дожанровые» формы, характерные для поэта, и «размытые» жанровые дефиниции. Поэт, как уже отмечалось при анализе автобиографической прозы известными исследователями творчества Цветаевой, теряется в жанровых

определениях, поскольку ограничение рамками жанра не является для Цветаевой ключевым, важна не форма, а содержание и адресат, выбор которого каждый раз не случаен.

Как отмечает исследователь О. С. Гаврилова, «[з]начительную часть высказываний в прозаических текстах М. И. Цветаевой по своей лингвистической структуре представляют художественные дефиниции, которые мы назвали метадефинициями, – это прагматический речесоммуникативный акт высокой степени информативности, сущностью которого является семантизация понятия через минимальный текст, который предельно эксплицитен в прозаических текстах М. И. Цветаевой и представлен описательным типом речи и понятийно-логической формой мысли» [2, с. 88]. Другими словами, поэт тяготеет к образованию собственных концептов и дефиниций, зачастую выражающих устройство художественного мира. При учете данного аспекта смыслообразующими понятиями становятся «апология» и «лингводицея», без разъяснения которых дальнейший анализ представляется затруднительным. Слово «апология» возникло от древнегреческого ἀπολογία – оправдание и обозначает сочинение, текст или речь, основная задача которого защитить другого. Следовательно, предполагается, что объект апологии подвергается нападкам. Первой апологией считается «Апология Сократа», написанная Платоном еще в IV веке до н. э., в которой Платон, ссылаясь на слова Сократа, пытался защитить себя от обвинений [4, с. 48]. В древнем Риме апология часто представляла собой речь в защиту самого себя в ходе судебного процесса (к примеру, самозащитительная судебная речь, произнесенная Апулеем на процессе, предположительно в 155–158 н. э.). Однако с II в. н.э. жанр философской апологии трансформируется в связи с христианством и появляется «религиозная» апология, в которой главной становится не только защита собственных убеждений и верований, но и зачастую возникает фигура другого. Структурно традиционная апология представляет собой произведение, разделенное на несколько частей, первая содержит в себе процитированные обвинения, в то время как вторая стремится опровергнуть их и привести аргументы, поддерживающие точку зрения автора [4, с. 49].

Слово «апология» возникает применительно к Цветаевой у А. Сакянц, в частности, она пишет: «Апология Человека, каким он долженствовал бы быть, – вот что такое цветаевское "Живое о живом"» [5, с. 607]. Объектами цветаевской апологии будут как отдельные писатели, так и ребенок, эмигрант, поэт и поэзия в целом, кроме того зачастую, защищая другого, Цветаева защищает и саму себя, тем самым формируется «апология самого себя». Если в эссе «Живое о живом», по утверждению А. Сакянц, осуществляется апология человека, то в работах, анализируемых в этой статье, возникает апология поэта. И. Шевеленко утверждает: «Ни Пушкин, ни Блок, ни Пастернак, ни Маяковский не могли быть, по Цветаевой, объектами осуждения (выделено автором. – Е. Д.) – за то, что поддались тем "чарам" и воспели те "стихии", которым не сочувствовала она»

[13, с. 400]. Анализируя «Пушкин и Пугачев», исследователь отмечает: «Поэт должен был быть *оправдан* (выделено автором. – *Е. Д.*)» [12, с. 400]. Именно оправдание другого становится лейтмотивом прозаического наследия поэта, написанного в это время. Примечательно, что изначально апология фигурирует в религиозных текстах. Тогда возникает так называемая «христианская апология», существующая в двух типах: апология «за» и апология «против». Однако и в том и в другом случае она характеризуется важной деталью, как пишет А. Н. Чистяков в работе «Мысли Паскаля и современная им апологетика»: «В тексте апологии должно присутствовать указание на опровергаемые обвинения или заблуждения» [12, с. 191–192]. Естественно, в случае с М. Цветаевой апология приобретет индивидуально окрашенное значение и формы. Необходимо разграничивать апологию как интенцию и пафос автора, и апологию как жанр, реализующий авторские стратегии. В первом случае текст представляет собой апологию преимущественно благодаря сознательной позиции поэта, то есть сама Цветаева защищает другого, при этом структура текста и его устройство не трансформируются. Кроме того, в случае, если другой автор выступает как средство самопрезентации и реализации творческих и художественных установок, осуществляется «скрытая самоапология», которая равняется лишь интенции и пафосу Цветаевой. Поэт говорит за другого и посредством другого. Так, явным признаком скрытой самоапологии или самозащищающей апологии является частотное употребление личных местоимений «я/мой». Апология другого поэта равняется апологии самого себя, поэтому можно говорить о том, что «апология другого поэта» скорее являет собой самопрезентацию и апологию как интенцию, желание в первую очередь защитить себя – поэта – с помощью других.

Так, в июле 1922 года Марина Цветаева пишет «Световой ливень», посвященный книге Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». А. Саакянц отмечает: «"Сестра моя – жизнь" пришла к ней, по-видимому, 30 июня или 1 июля. Радостный шок от встречи с пастернаковскими стихами был, вероятно, равнозначен ошеломлению Пастернака от "Верст". Третьим – седьмым июля она датировала свой восторженный отклик, который назвала "Световой ливень". После полудетской заметки 1910 года "Волшебство в стихах Брюсова" это была, в сущности, ее первая настоящая литературная рецензия» [6, с. 311].

Эссеистический отзыв на новую книгу Пастернака свидетельствовал не только о значимости этого писателя для Цветаевой, но и об ее скрытом желании рассказать о себе и показать их поэтическое, творческое равенство. В письме Цветаева пишет: «Но если я умру, то кто же – мои стихи напишет? (Опускаю ненужное Вам, ибо Вы сами – стихи –) ... .. Мои стихи напишете – Вы» [8, с. 64]. Позволить дописать за себя Цветаева могла только равному ей – Пастернаку.

Как и в большинстве авторской прозы, в центре текста стоит сам писатель. Об этом свидетельствует не только употребление нейтрального

имени «Б. Пастернак» вместо возможного «Боря Пастернак», но и частотность употребления местоимений «я / мой»: «Передо мной (здесь и далее выделено мною. – Е. Д.) книга Б. Пастернака «Сестра моя Жизнь» [9, с. 231]; «Такой, впрочем, я ее видела только раз: в первую секунду, как получила, еще раскрыть не успев. Потом я ее уже не закрывала. Это мой двухдневный гость...» [9, с. 231]; « – С самим Пастернаком я знакома почти что шапочно: три-четыре беглых встречи» [9, с. 232]. Подобная заикленность автора на себе самом встречается и в других прозаических произведениях 30-х годов («Живое о живом», «Пленный дух», «Повесть о Сонечке»).

В случае же с апологией как жанром преимущественно говорит другой, возникают специфические авторские стратегии / приемы, позволяющие говорить об апологии как о жанре. К таким стратегиям можно отнести: частотное цитирование чужого текста как способ не только восхищения, но и аргументации; изобилие имен собственных, во многом подтверждающее исходную позицию Цветаевой; включение в чужой текст авторских ремарок; создание литературных параллелей и отсылок между авторами и, наконец, трансформация имен собственных, как правило, лаконичность их. Сосредоточенность поэта на другом объясняет и сознательное дистанцирование Цветаевой – личное местоимение «я» уходит на второй план и становится менее значимым для жанра апологии. Единственное, что, пожалуй, роднит цветаевскую апологию с «религиозной» апологией – обращение к чужому тексту и аргументация посредством его. К «подлинной» апологии можно отнести апологию ребенка, эмигранта и учителя. Наконец, «лингводицея и апология поэзии» может быть рассмотрена как отдельный феномен. С одной стороны, Цветаева постулирует собственные убеждения и являет себя, с другой – защищает поэзию.

Первым Цветаева защищает ребенка. Образ ребенка возникает и в заметке «О новой русской детской книге» и в статье «Два "Лесных Царя"». В данном случае интерес к ребенку кажется вполне закономерным, в особенности, если учесть эпистолярное наследие поэта, к примеру, открытое письмо детям 1937/1938 года: «Милые дети! Я никогда о вас отдельно не думаю: я всегда думаю, что вы – люди или нелюди, – как мы. Но говорят: что вы *есть* (выделено автором. – Е. Д.), что вы – особая порода, еще поддающаяся воздействию» [11, с. 232].

От защиты ребенка как поэта по рождению и предназначению Цветаева перейдет к защите эмигранта и учителя, в роли которых выступают Гронский и Волконский (статьи «Поэт-альпинист» и «Кедр»). Затем поэт сосредотачивается на защите журнала (статья «Возрожденщина»), а значит не одного писателя, а многих, в том числе живых и мертвых. Осуществляется защита писателя и поэта как такового и истории как отдельного неподсудного явления. Говоря об этой прозе, необходимо отметить, что апология как защитная речь естественным образом нуждается в «аргументации», которая в свою очередь осуществляется не только через цитирова-

ние другого текста, но и благодаря парадигмам имен собственных. Так формируются своеобразные литературные цепочки, нужные Цветаевой для разговора о поэзии в целом: в текстах упоминаются Байрон, Блок, Гёте, Пастернак, Маяковский, Мандельштам и другие. К примеру, говоря об «апологии ребенка», следует упомянуть статью «О новой русской детской книге», изобилующей именами собственными, которые появляются в тексте. Более того, в большинстве своем – это «гении», особые поэты для Цветаевой, *не рядовые*, к примеру, Пушкин, Пастернак, Маршак (ввиду детской особой любви): «За копейку ребенок может прочесть и глазами увидеть сказку Пушкина. Достоверность (в руках держу). Вывод – ваш» [9, с. 326]; «Гениальный зверинец Бориса Пастернака, на котором останавливаться здесь не место, ибо говорю о *рядовой* (выделено автором. – Е. Д.) книге, и "Детки в клетке" С. Маршака – из всех детских книг моя любимая» [9, с. 327].

Наконец, апология поэзии и поэтического (как магического) начинается уже в 1910 году, в работе «Волшебство в стихах Брюсова» и достигает апогея в статье «Искусство при свете совести», где ключевым становится понятие «лингводицеи», хотя, конечно, сама Цветаева этот термин не употребляет. Главной внутренней мерой для поэта становится не теодицея (новолат. *theodicea* – богооправдание от греч. *θεός*, «бог, божество» + греч. *δίκη*, «право, справедливость»), термин, введенный Г. В. Лейбницем в трактате «Опыты теодицеи о благодати Бога, свободе человека и первопричине зла», а особое явление «лингводицеи». П. А. Флоренский определяет теодицею как процесс восхождения к Богу, тесно взаимосвязанный с антроподицей – нисхождением Бога к человеку: «Разумеется, ни путь теодицеи, ни путь антроподицеи не может быть строго изолирован один от другого. Всякое движение в области религии антиномически сочетает путь восхождения с путем нисхождения. Убеждаясь в правде Божией, мы тем самым открываем сердце свое для схождения в него благодати. И наоборот, отвержая сердце навстречу благодати, мы осветляем свое сознание и яснее видим правду Божию...» [7, с. 819]. Лингводицея (термин введен Т. А. Снигиревой), по аналогии, может пониматься как особое отношение к поэту как (Т)творцу – создателю не только слова, но и целого микрокосма: сам язык оказывается оправдан как инструмент (С)создателя.

Так, работы «Световой ливень», «Поэты с историей и без истории» не только являют собой апологии конкретных писателей, в частности, Бориса Пастернака, но и выступают как апологии поэта и гения в целом, в том числе и самой Марины Цветаевой, выводя нас к разговору об «апологии самого себя». Впоследствии возникает категория времени, осуществляется апология поэта перед лицом времени и эпохи, в особенности в таких статьях, как «Эпос и лирика современной России», «Поэт и время». Утверждается дихотомия «времени» и «вечности», «поэта» и «обывателя». Цветаева как поэт отделяет время от вечности и делит его на вообще-время, под которым мы можем понимать вечность и под-время, то есть ежесекундное и

второстепенное: «Служение времени как таковому есть служение смене – измене – смерти. Не угонишься, не у-служишь. Настоящее. Да есть ли оно? Служение периодической дроби. Думаю, что еще служу настоящему, а уже прошлому, а уже будущему. Где оно present, в чем?» [10, с. 21]; «Служение своему времени есть заказ с отчаяния» [10, с. 22].

Наконец, от времени Цветаева переходит к критике, однако здесь заметим, что если в работе «Поэт о критике» она в целом защищает поэта перед лицом критика, то в статье «Мой ответ Осипу Мандельштаму» осуществляет свой суд над поэтом, единственный возможный по Цветаевой суд над поэтом – суд поэта (будь это другой поэт или самосуд).

Если в статье «Поэт-альпинист» Цветаева фактически защищает поэта перед лицом смерти, то при разговоре об апологии ребенка Цветаева пишет о том, что «больше искусства». Говоря о Гронском, поэт рассматривает смерть как начало, следовательно, отвергает ее. В какой-то степени мы видим так часто свойственное М. Цветаевой противоречие: с одной стороны, смирение перед лицом смерти, с другой – отказ принимать ее. Противоречие, однако, быстро исчезает при появлении апологии поэзии и лингводицеи, становится очевидно: для Цветаевой нет ничего выше и больше искусства.

Отдельно отметим особый интерес к фигуре читателя в критической и филологической прозе Цветаевой. Так, читатель делится на «подлинного» и «неподлинного», где неподлинный означает непонимающий (та же дихотомия возникает и при разговоре о критике и при анализе других поэтов). По справедливому утверждению И. Кудровой, «[т]оска по настоящему читателю, оставшемуся в России, росла год от года и у Цветаевой» [3, с. 224]. Легко увидеть, как роль читателя становится все более значимой.

В ходе анализа прозы поэта можно проследить особое развитие ключевых парадигм и дихотомий. Так, в начале апология ребенка будет сопровождаться появлением в текстах особой дихотомии «ребенок» – «смерть», которая впоследствии сменится на ключевую по Цветаевой дихотомию «поэт» – «смерть». Вероятно, в цветаевском понимании ребенок и поэт скорее сопричастны и соединены друг с другом, прежде всего, посредством той незащитности, необычности и природной талантливости, которые присущи им по рождению.

Так, объединяющее понятие «апология» рассматривается в двух ключевых аспектах: апология как интенция и апология как жанр. В первом случае текст представляет собой апологию преимущественно благодаря сознательной позиции поэта, внутренней интенции, при этом структура текста и его устройство не трансформируются, кроме того, текст изобилует личными местоимениями «я»/ «мой». Второй тип апологии характеризуется как традиционными для жанра приемами и структурой, к которым относятся: обязательная фигура другого, наличие тезиса, как правило, обвинительного, опровержение или подтверждение исходного тезиса, – так и абсолютно уникальными и особыми приемами, характерными только для

Цветаевой. К ним относятся: частотное цитирование чужого текста как способ аргументации; изобилие имен собственных; включение в чужой текст авторских ремарок; создание литературных параллелей и отсылок между авторами и, наконец, трансформация имен собственных. Сосредоточенность поэта на другом объясняет и сознательное дистанцирование Цветаевой, что влечет за собой исчезновение личного местоимения «я».

### Список литературы

1. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: Независимая газета, 1997. 208 с.
2. Гаврилова О. С. Метадефиниция – основное средство регулятивности в прозаических текстах М. Цветаевой // Мир русского слова. 2014. № 4. С. 86–89.
3. Кудрова И. В. Версты, дали...: Марина Цветаева: 1922–1939. М.: Сов. Россия, 1991. 368 с.
4. Многообразие жанров философского дискурса: коллективная монография / Е. Ю. Базаров, И. С. Бельский, А. А. Еникеев и др.; Рос. филос. о-во; Межвуз. центр проблем непрерывного гуманитар. образования при Урал. гос. ун-те им. А. М. Горького; под общ. ред. В. И. Плотникова, науч. ред. В. В. Ким. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001. 276 с. (Философское образование. Вып. 18).
5. Саакянц А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. 827 с. (Серия «Бессмертные имена»).
6. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1997. 816 с.
7. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Т. 1, II. // Флоренский П. А. Соч.: в 2 т. (3-х частях). М.: Правда, 1990.
8. Цветаева М. И. Письма 1924–1927. Сост., подгот. текста Л.А. Мухина. М.: Эллис Лак, 2013. 760 с.
9. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. Т. 5. Кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе. 336 с.
10. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. Т. 5. Кн. 2: Статьи. Эссе. Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. 400 с.
11. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 7. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; «Книжная лавка – РТР», 1998. Кн. 2: Письма / сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. 352 с.
12. Чистяков А. Н. Мысли Паскаля и современная им апологетика // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 90. С. 189–195.
13. Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.

### References

1. *Brodskij o Cvetaevoj: interv'ju, jesse* [Brodsky about Tsvetaeva: interview, essay]. Moscow: Nezavisimaja gazeta Publ., 1997. 208 p.
2. Gavrilova O. S. *Metadefinicija – osnovnoe sredstvo reguljativnosti v prozaicheskikh tekstah M. Cvetaevoj* [Metadefinition is the main means of regulativeness in prosaic texts by M. Tsvetaeva ] *Mir russkogo slova* [The World of the Russian Word]. 2014. № 4. Pp. 86–89.
3. Kudrova I. V. *Versty, dali...: Marina Cvetaeva: 1922–1939* [Versts, they gave ...: Marina Tsvetaeva: 1922-1939]. Moscow: Sov. Rossija Publ., 1991. 368 p.

4. *Mnogoobrazie zhanrov filosofskogo diskursa* [Variety of genres of philosophical discourse]: kolektivnaja monografija / E. Ju. Bazarov, I. S. Bel'skij, A. A. Enikeev i dr.; Ros. filos. o-vo; Mezhvuz. centr problem nepreryvnogo gumanit. obrazovanija pri Ural. gos. un-te im. A. M. Gor'kogo; pod obshh. red. V. I. Plotnikova, nauch. red. V. V. Kim. Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii Publ., 2001. 276 p. (Filosofskoe obrazovanie. Vyp. 18).
5. Saakjanc A. *Zhizn' Cvetaevoj. Bessmertnaja ptica-feniks* [Tsvetaeva's life. The Immortal Phoenix Bird]. Moscow: ZAO Izd-vo Centrpoligraf Publ., 2002. 827 p. (Serija «Bessmertnye imena»).
6. Saakjanc A. *Marina Cvetaeva. Zhizn' i tvorcestvo* [Marina Tsvetaeva. Life and creation]. Moscow: Jellis Lak Publ., 1997. 816 p.
7. Florenskij P. A. *Stolp i utverzhdenie istiny: Opyt pravoslavnoj teodicej v dvenadcati pis'mah* [Pillar and affirmation of truth: The experience of Orthodox theodicy in twelve letters]. T. 1, II. Florenskij P. A. Soch.: v 2 t. (3-h chastjah). Moscow: Pravda Publ., 1990.
8. Cvetaeva M. I. *Pis'ma 1924–1927* [Letters of 1924–1927]. Sost., podgot. teksta L.A. Muhina. Moscow: Jellis Lak Publ., 2013. 760 p.
9. Cvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij: v 7 t.* [Collected Works: in 7 volumes] sost., podgot. teksta i komment. A. Saakjanc, L. Mnuhina. Moscow: TERRA; «Knizhnaja lavka – RTR» Publ., 1997. T. 5. Kn. 1: Avtobiograficheskaja proza; Stat'i; Jesse. 336 p.
10. Cvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij: v 7 t.* [Collected Works: in 7 volumes]. Moscow: TERRA; «Knizhnaja lavka – RTR» Publ., 1997. T. 5. Kn. 2: Stat'i. Jesse. Perevody / sost., podgot. teksta i komment. A. Saakjanc, L. Mnuhina. 400 p.
11. Cvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij: v 7 t.* [Collected Works: in 7 volumes]. Moscow.: TERRA – Knizhnyj klub; «Knizhnaja lavka – RTR» Publ., 1998. T. 7. Kn. 2: Pis'ma / sost., podgot. teksta i komment. L. Mnuhina. 352 p.
12. Chistjakov A. N. *Mysli Paskalja i sovremennaja im apologetika* [Pascal's Thoughts and Modern Apologetics] Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena [Izvestiya of the Russian State Pedagogical University A.I. Herzen]. 2009. № 90. Pp. 189–195.
13. Shevelenko I. D. *Literaturnyj put' Cvetaevoj: Ideologija – pojetika – identichnost' avtora v kontekste jepohi* [Tsvetaeva's literary path: Ideology – poetics – the author's identity in the context of the era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 464 p.

**Экфрасис в поэзии А. М. Городницкого: западноевропейская живопись на библейские сюжеты в художественной рецепции поэта**

В статье исследуется своеобразие экфрасиса А. М. Городницкого на материале стихотворений, посвященных картинам «Путь на Голгофу» Питера Брейгеля Младшего, «Избиение младенцев» Питера Брейгеля Старшего, «Разрушение Содомы» К. Коро. Выясняется эстетическая позиция поэта по отношению к живописи.

Ключевые слова: А. М. Городницкий, экфрасис, библейский сюжет, символический образ, пространственный вид искусства, временной вид искусства, Питер Брейгель Младший, Питер Брейгель Старший, Камиль Коро.

*L. Vigerina*

**Ekphrasis in the Poetry of A.M. Gorodnitsky:  
the Poet's Reception of West-European Paintings on Biblical Themes**

The article investigates the peculiarity of the ekphrasis in A.M. Gorodnitsky's poems dedicated to the paintings "The Way to Golgotha" by Peter Brueghel the Younger, "Beating the Babies" by Peter Breughel the Elder, "The Destruction of Sodom" by C. Corot. It reveals the poet's aesthetic attitude towards painting.

Key words: A. M. Gorodnitskij, ekphrasis, biblical story, symbolic image, Peter Brueghel the Younger, Peter Brueghel the Elder, Camille Corot.

Исследователи авторской песни подчеркивают, что в рамках лирико-романтического направления, с которым связывают и творчество А. М. Городницкого, интенсивное развитие получила философская поэзия, «в полноте выразившая возвышенный идеал поиска потаенной гармонии «надежды маленького оркестрика», одерживающего духовную победу над разрушительными вызовами времени» [3]. «Потенциал широких бытийных обобщений» обнаруживают исследователи в философской поэзии бардов.

В творчестве А. М. Городницкого философские проблемы, бытийные вопросы, размышления о времени и культуре, значении искусства для человеческой цивилизации, феномене творца нашли свое отражение в том числе в стихотворениях, посвященных живописи. Именно живопись поэт считает важнейшим видом искусства, сохраняющим память о человеческой цивилизации, о выработанных ею нравственных и духовных ценно-

стях. В творчестве А. М. Городницкого можно выделить целый корпус текстов, посвященных живописным полотнам и их создателям.

В стихотворении «Живопись» (1987) поэт размышляет о месте живописи в ряду других видов искусства и значении ее в человеческой культуре. Данное стихотворение продолжает, с одной стороны, традицию эстетических трактатов об искусстве, специфике того или иного вида искусства, о преимуществе одного из них над другими (Леонардо да Винчи «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», Г. Э. Лессинг «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»), а с другой – традицию дидактической поэзии (6-стопный ямб, которым написано стихотворение «Живопись» отсылает к традиции русской дидактической поэзии, которая была популярна в XVIII веке, например, «Письмо о пользе стекла» (1752) М. В. Ломоносова). Структура стихотворения задана логикой рассуждений автора: выдвигается тезис, далее приводятся аргументы и делается вывод. В стихотворении содержится два тезиса: «С годами живопись становится понятней...» и «С годами живопись становится нужнее...», которые и определили содержание двух частей стихотворения (текст не делится на строфы автором): 1–8 и 9–16 стихи. Последние четыре стиха (17–20) представляют собой вывод и образуют третью часть.

Утверждение «С годами живопись становится понятней, Мы к ней все чаще обращаемся опять» вызывает ряд живописных образов в авторском сознании:

Московских пригородов солнечные пятна,  
Головки грезовской светящаяся прядь,  
Вакханки Рубенса, и Тауэр в тумане  
Припоминаются все ярче и ясней.

Ряд этот не случайный, каждый из образов ассоциативно связан с тем или иным возрастом: «Московских пригородов солнечные пятна» отсылают, возможно, к «Московскому дворику» В. Д. Polenova, в котором звучат темы детства, родины, грезовские головки – к отрочеству и юности, «вакханки Рубенса» – к чувственной юности, «Тауэр в тумане», возможно, к жизненным испытаниям молодости. Собственный жизненный опыт позволяет теперь иначе воспринимать прежде виденные полотна, а они в свою очередь – взглянуть другими глазами на наше прошлое, оценить его.

Второе утверждение автора «С годами живопись становится нужнее» обосновывается тем, что только живопись способна запечатлеть в вечности то, чему предначертано лишь краткое бытие: «Все остальное ускользает и течет». В этом смысле поэт противопоставляет живопись, искусство пространственное и статическое, другим видам искусства, временным и динамическим: музыке, кино, театру:

Стареет сцена и театры вместе с нею,  
Кино и музыка иные, что ни год.

Живопись становится нужнее, потому что одна лишь она «внушает нам надежду» на вечность и бесконечность бытия человеческой культуры, сохранность памяти о человеческой цивилизации и об отдельной человеческой судьбе:

Одна лишь живопись внушает нам надежду,  
Что неизменными останутся всегда  
И эта складка у пророка на одежде,  
И эта серая в промоинах вода.

Образы пророка<sup>1</sup> и водной стихии, отсылающей и к библейскому образу воды Книги Бытие (времени творения мира), и к библейскому образу всемирного потопа, и в контексте творчества поэта к образу воды на Казанском кладбище («На Казанском кладбище»), возникают в сознании зрелого автора, размышляющего о смысле бытия.

В третьей части стихотворения – выводе – утверждается, что мировая живопись – это грандиозная картина человеческой цивилизации, представляющая ее в единстве, связи. Музейное пространство, где сошлись образы разных исторических эпох и разных пространств, осознается автором как демонстрирующее преемственность культуры, связь эпох, поколений:

И мироздания распавшиеся звенья  
Соединяются в музейной тишине,  
Где продлеваются летящие мгновенья,  
Запечатленные на сером полотне.

Дважды употребленное цветовое определение «серый»: «серая в промоинах вода», «на сером полотне» – на фоне отсутствия каких-либо цветовых обозначений в стихотворении – оказывается маркированным. Поэт соотносит образы воды и полотна: вода – та первостихия, на основе которой Бог творит мир, полотно – та основа, на которой творит Художник. Тем самым подчеркивается сакральность деятельности художника: Бог сотворил мир, Художник творит образ мира, человеческой культуры, в этом его высшее предназначение. Стихотворение становится и рефлексией автора о назначении художника, творца искусства.

Важнейшая тема стихотворения «Живопись» – тема времени. На лексическом уровне она заявлена словами, связанными с семантикой времени: годы, юношеские дни, стареет, всегда (вечность), мгновенья. Парадоксальным образом живопись, искусство пространственное, осознается поэтом как искусство, сохраняющее память о времени. «Недостаток» живописи (запечатлевает одно мгновенье, образы разворачиваются в пространстве, а не во времени) оборачивается ее достоинством.

Живопись обещает всему проходящему, временному вечность, она способна преодолеть забвение, сохранить память человечества.

---

<sup>1</sup> Возможно, Моисея, созданного Микеланджело, так как в том же 1988 г., когда написано стихотворение «Питер Брейгель», поэт создает «Монолог Моисея».

Творчество А. М. Городницкого 1980–90-х гг. демонстрирует его интерес к западноевропейской живописи, особенно эпохи Возрождения. Стихотворения этого периода посвящены творчеству Рембрандта, Питера Брейгеля Старшего и Питера Брейгеля Младшего, Якопо Пальма Младшего, Леонардо да Винчи, Камиля Коро. Живописные полотна великих художников для поэта – источник размышлений о человеке и времени, смысле человеческого бытия, высших ценностях его, о судьбах человека и мира, а также о значении искусства в человеческой цивилизации.

В предлагаемой статье мы остановимся на трех стихотворениях поэта, посвященных полотнам Питера Брейгеля Младшего «Путь на Голгофу», Питера Брейгеля Старшего «Избиение младенцев», Камиля Коро «Разрушение Содома».

### 1. «Питер Брейгель» (1983)

В стихотворении идет речь о картине Питера Брейгеля Младшего «Путь на Голгофу» (1607). Художник поместил евангельский сюжет несения креста в контекст событий, происходивших в XVI–XVII веках во Фландрии, которая оказалась во власти испанских завоевателей. Питер Брейгель Младший соотносит страдания фламандцев от рук испанской инквизиции, испанских солдат со страстями Христа. Содержание картины остро современное и обличительное, это оценка художником противостояния протестантской Фландрии и католической Испании. Однако этим не исчерпывается смысл картины, ведь главный герой ее – Христос. Он изображен затерянным среди толпы, персонажи по-разному реагируют на важнейшее историческое событие (казнь Христа, который смертью искупает грехи человечества и обещает воскресение всем): кто-то смеется, глумится, кто-то, занятый своими повседневными делами, не замечает происходящего, есть группа сочувствующих, среди которых поместил себя и художник... Картина Питера Брейгеля Младшего обращена с назиданием к современникам: не сами ли мы готовим себе воздаяние за нашу греховную жизнь?

В стихотворении А. М. Городницкого можно выделить две части: описание картины, ее сюжета (1–3 строфы) и описание сюжета жизни художника, его мира, его пространства, его мыслей (4–5 строфы).

В описании картины фиксируются те детали, которые кажутся поэту странными, чужеродными в изображении евангельских событий. Главный вопрос поэта, почему так поступил художник:

О чем он думал, Питер Брейгель,  
 Какими образами бредил,  
 Когда изобразил Христа  
 На фоне северной равнины,  
 Стибающим худую спину  
 Под перекладиной креста?  
 Фламандские вокруг пейзажи, –

Взгляните на одежды стражи,  
На эти мельницы вдали!  
Еще один виток дороги,  
И он, взойдя на холм пологий,  
Увидит в море корабли.

Еще не Бог он. На мольберте  
Он человек еще, и смертен,  
И явно выглядит чужим  
В долине этой, в этом веке,  
Где стужа сковывает реки  
И над домами вьется дым.

Своеобразие поэтического описания картины заключается в том, что оно оказывается «больше» того, что художник позволил увидеть зрителю: когда герой картины «взойдет на холм пологий», он «увидит в море корабли». Поэт преодолевает ограниченные возможности живописи как пространственного вида искусства, способного запечатлеть только одно мгновение, делает в своем поэтическом описании картину динамичной. Чтобы усилить эмоциональное впечатление от полотна, он добавляет детали и оценки от себя: Христос «выглядит чужим / В долине этой, в этом веке, / Где стужа сковывает реки / И над домами вьется дым» (зимнего пейзажа на картине нет). Образ стужи, севера обладает символическими коннотациями смерти. Мир, изображенный на полотне, воспринят поэтом как мир дисгармонии, смерти; этому миру противостоит Христос – «чужой в долине этой, в этом веке», чужой, потому что он есть жизнь и воскресение.

4 и 5 строфы – описание сюжета жизни художника:

Светало. Около отлива  
Кричала чайка хлопотливо.  
Тяжелый дождь стучал в окно.  
О чем он думал, младший Питер,  
Когда лицо устало вытер,  
Закончив это полотно?

О чем он думал, старый мастер?  
В ночном порту скрипели снасти,  
Холодный ветер гнал волну.  
Об одиночестве пророка,  
Явившегося позже срока,  
Попавшего не в ту страну?

Мир, в который поместил поэт художника, описан с помощью символических образов ночи (мир без идеала, духовная потерянности), холода (смерть, гибель), «тяжелого дождя», с помощью тревожных звуковых образов: «крик чайки», «скрип снастей». Состояние мира, которому принадлежит художник, по своему нравственному и духовному наполнению такое же, что и состояние мира, куда художник поместил Христа: это хаос

и дисгармония, торжество греха и зла. Однако ночи и мраку в мире художника противопоставит свет: на рассвете (по воле поэта) закончил Питер Брейгель Младший свою картину. В поэтическом контексте символ рассвета возникает как обещание преображения мира и человека.

Есть свет и на картине художника, он связан с образом Христа: именно над ним виден свет, чистое небо; над другими персонажами, над Голгофой – тучи. В стихотворении на это не обращено внимания, но устремленность художника к идеалу, пронизывающая картину, очевидна для поэта, что и выражено им в поэтической формуле «окрестность – в ожиданье снега», обладающей символическим подтекстом.

Образы Христа и Художника, принадлежащие миру, далекому от совершенства, соотнесены через мотив одиночества, мотив миссии: один должен исполнить предназначенное Богом ради спасения человечества и искупления грехов его, другой создает послание людям, чтобы остановить их на гибельном пути. Так образ художника обретает сакральные черты, превращаясь в образ художника-пророка, характерный для русской классической традиции.

Особенность последней строфы в том, что поэт как будто уничтожает раму картины, описывает не полотно, а как бы саму реальность, которую он наблюдает. Это становится очевидным на фоне описания полотна в предшествующих строфах: поэт постоянно подчеркивает, что описывает именно картину: «изобразил Христа на фоне...», как экскурсовод приглашает зрителей: «взгляните на одежды стражи...», «на мольберте / Он человек еще...» Глаголы несовершенного вида в настоящем времени: «мерцают», «тянет», «провисает», которые обозначают вечно длящееся действие, подчеркивают, что поэт описывает событие развернутым в пространстве, но не во времени, создает статичную вневременную картину мира в ожидании воскресения. Поэтическое творение соединяет эпохи, пространства, культуры в одном фокусе переживания страстей Христовых и ожидания чуда, преображения мира и человека.

Два контрастных образа снега (символический образ белизны) и тучи (символический образ Божьего наказания за грехи) возникают в последней строфе как напоминание о Господнем Суде и о будущем воскресении. Таково поэтическое истолкование А. М. Городницким смысла картины.

## **2. «Избиение младенцев» (1988)**

Особенность описания картины Питера Брейгеля Старшего «Избиение младенцев» в стихотворении А. М. Городницкого состоит в том, что поэт сосредоточен на том, что ему представляется странным, неправильным в изображении художника, что не совпадает с его собственным представлением о евангельском событии, с воображаемой им исторической картиной. Он ищет и не находит на полотне подлинных, исторических Иудеи и Вифлеема с оливковыми рощами. Он упрекает художника, что тот «от влияния позднейших наслоений не способен был избавиться», что «перепутал географию и даты». Вместо исторической картины Питер Брейгель Старший создает иную. Он помещает сюжет избиения младенцев в пространство се-

верной страны, в пространство нидерландской деревни XVI века. Поэт перечисляет детали материальной культуры, изображенные на картине, отсылающие к XVI веку: аркебузы, испанские солдаты в латах, стражники, одетые в меховщину. Но картина поражает поэта передачей холода и ужаса того мира, где разворачивается евангельское событие. Описание картины нидерландского художника сосредоточено на образах снега (повторяется трижды: «снег», «снег кружится», «снег дымится»), метели, вьюги, тьмы («вьюга темная», «темень»), которые в поэтическом контексте обретают символическое значение хаоса, разгула стихии, смерти. Впечатление от полотна столь сильно, что «немая» картина начинает звучать: «плачет женщина пронзительно и тонко». В своем описании поэт усиливает напряженность и драматизм события средствами, доступными поэзии, становясь в своей интерпретации как бы соавтором художника. Этому способствует и прием контраста, который он использует в экфрасисе: образы холода противопоставлены образам «горячей крови», от которой дымится и тает снег, «жаркой шубы».

Экфрасис в этом стихотворении психологический, он «транслирует процесс и результат воздействия изображения на зрителя, восприятие произведения» [4]. Но одновременно и толковательный, то есть «направленный на выявление глубинного образно-символического содержания произведения» [4]. Психологический и толковательный экфрасисы не исключают «присутствия элементов, передающих визуальные черты изображения» [4], повествовательные мотивы. Только один повествовательный эпизод картины находит описание в стихотворении, потому что именно он выражает трагизм события:

Прячут головы несмелые мужчины,  
Плачет женщина пронзительно и тонко, –  
Двое стражников, одетых в меховщину,  
Вырывают у нее из рук ребенка.

Плач матери по ребенку включен в описание, возможно, под влиянием евангельского текста: «Тогда сбылось реченное чрез пророка Иеремию, который говорит: "Глас в Раме слышен, плач и рыдание, и вопль великий, Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет"» (Мф, 2).

Этот эпизод, по всей вероятности, и вызвал в памяти и воображении поэта воспоминания о совсем другой эпохе и о совсем другом пространстве:

То не ты ли, Белоруссия родная?  
То не ты ли, Украина золотая?

Проекция евангельского сюжета на историю XX столетия соединяет в поэтическом сознании разные эпохи, пространства, культуры в единую цепь событий, намечает связь между ними.

Таким образом, стихотворение-экфрасис «Избиение младенцев» является художественной интерпретацией смысла созерцаемого поэтом полотна, осознанием вневременного смысла библейских образов и сюжетов и одновременно осознанием непреходящего значения великих художественных полотен прошлого, обращенных к важнейшим проблемам человеческого бытия, напоминающих о духовных ценностях и об уроках истории.

### 3. «Камиль Коро» (1988)

Стихотворение посвящено картине К. Коро «Разрушение Содома» (1857). Оно состоит из трех неравносложных строф, объединенных анафорой «Разрушение Содома / На картине у Коро...», подчеркивающей связь картин, нарисованных в каждой из строф.

Первая строфа представляет собой непосредственное описание картины К. Коро, то есть прямой экфрасис:

Разрушение Содома  
На картине у Коро,  
Угол каменного дома,  
Дуб с обугленной корой.  
Красный дым на небосводе,  
Сжаты ужасом сердца,  
Дочь из города уводит  
Престарелого отца.  
На лету сгорает птица  
Меж разрядов грозовых,  
И темны от страха лица  
Прародителей моих.

Картина изображает конкретный эпизод истории, локализованный во времени и пространстве. Интересен комментарий Городницкого-ученого к картине К. Коро: «Согласно моей гипотезе, легендарные города Содом и Гоморра существовали, а их гибель, описанная в Библии, в точности соответствует тому, что могло произойти в результате выброса метана, вызванного расширением рифтовых трещин и землетрясением. Последствия воспламенения горячего газа вполне могли выглядеть так, как на своей картине "Разрушение Содома" показал Камиль Коро» [1, с. 78]. Однако Городницкого-поэта занимает то, что переживают его прародители в ситуации катастрофы: сжаты ужасом сердца, темны от страха лица.

Вторая строфа – это описание картины, созданной в воображении поэта, но на основе впечатлений, полученных от картины К. Коро, и оправленной в рамку картины (анафора и создает эту рамку):

Разрушение Содома  
На картине у Коро.  
Нет людей в долине Дона,  
Нет на Темзе никого.  
Обгорят у лавров кроны,  
В реках выкипит вода, –  
Нет гражданской обороны  
От Господнего Суда.

В классификации Е. В. Яценко это, скорее, экфрасис косвенный, «который служит созданию (образа) словесной реальности. Описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения создается с привлечением мотивов визуального произведения (артефакта)» [4].

Это описание гибели человечества как воздаяния за грехи. Возникает масштабная, панорамная картина, охватывающая всю землю:

Нет людей в долине Дона,  
Нет на Темзе никого.  
Обгорят у лавров кроны,  
В реках выкипит вода...

Автор стремится к обобщенности образов: реки, кроны лавров, – хотя и включает конкретные наименования географических объектов: долина Дона, Темза, которые подчеркивают охват пространства.

Картина иллюстрирует и подтверждает мысль автора, выраженную с горькой иронией: «Нет гражданской обороны / От Господнего Суда».

В третьей строфе дается описание реальности, которой принадлежит поэт, реальности 20 века (включены такие реалии, как метро, блочный дом, атомный гриб). Автор сохраняет рамочность изображения анафорой «Разрушение Содома / На картине у Коро», подчеркивая, что это не реальность, а художественное произведение. Реалии XX века преобразуются в поэтическом сознании автора под впечатлением картин Страшного Суда, в контексте размышлений о судьбе человечества: «Возле ног, как ад, бездонно / Разверзается метро».

В третьей строфе появляется лирическое «я». В предшествующих строфах оно отсутствовало, картины были даны глазами как бы стороннего наблюдателя, лишь в первой строфе картина приобретает личный оттенок, автор подчеркивает родственную связь с персонажами: «И темны от страха лица / Прародителей моих». Картина Страшного Суда живет в воображении поэта, не отпускает его, реальность он воспринимает через образы этой картины:

Долго после вернисажа  
Будит в полночи меня  
Жаркий воздух в дымной саже,  
Пляска темного огня.  
И до самого рассвета  
Сотрясает блочный дом  
Небо Ветхого Завета  
С черным атомным грибом.

«Жаркий воздух в дымной саже» от выхлопных газов в городской среде, пляска огней автомобильных фар, светофоров, гул большого города, грохот трамваев, поездов метро – все это воспринимается поэтом как Божье наказание, ад и преддверие планетарной и вселенской катастрофы, своеобразной эмблемой которой является черный атомный гриб.

В стихотворении поэт из стороннего наблюдателя картины (каким он был в первой и второй строфах) становится участником событий, героем этой картины, переживающим ужас катастрофы. Стихотворение отражает «трагедийное мироощущение стыка эпох, тысячелетий, макроциклов планетарного бытия» [3], как выразился исследователь творчества А. М. Городницкого И. Б. Ничипоров, характеризуя своеобразие творчества поэта в 90-е годы.

Движение авторской мысли в этом стихотворении можно определить как движение от частного к общему: от сюжета истребления Богом греховного Содома к апокалипсической картине конца света, от восприятия конкретного живописного полотна К. Коро к воображаемым картинам вселенской катастрофы, созданным на основе мотивов созерцаемого живописного произведения. Колористические образы, использованные поэтом в каждом из описаний, черный и красный: обугленная кора (черный), красный дым, разряды грозовые (световой образ), темные лица, дымная сажа, темный огонь, черный атомный гриб – способствуют созданию картины, полной драматизма и тревоги.

Картина К. Коро послужила для поэта толчком к размышлению о смысле человеческого существования на земле, о закономерностях человеческой истории и бытия, о прошлом, настоящем и будущем человечества, об ответственности человека за судьбы мира.

Экфрасис А. М. Городницкого, связанный с живописными полотнами западноевропейских мастеров на библейские сюжеты, проецирует вечные сюжеты и образы на современность и современного человека, тем самым подчеркивая вневременное значение выдающихся произведений изобразительного искусства, способных и сегодня будить мысль, «заражать» беспокойством и тревогой за человека, сочувствием к добру. Своеобразие проекции состоит в том, что поэт изменяет живописную композицию художника в своем описании, включая образы, детали, отсылающие к современности. Таким образом, в анализируемых стихотворениях А. М. Городницкого движение авторской мысли направлено от экфрасиса прямого, миметического к экфрасису психологическому и толковательному.

#### Список литературы

1. Городницкий А. М. Тайны и мифы науки. М., 2014.
2. Камчатова А. В. Нидерланды. Фландрия. Голландия: Биографический словарь. СПб., 2008.
3. Ничипоров И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции. Екатеринбург, 2008. [Эл. ресурс]: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/277/1/aref00286.pdf>
4. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. [Эл. ресурс]: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)

#### References

1. Gorodnickij A. M. *Tajny i mify nauki* [Secrets and Myths of Science]. Moscow, 2014.
2. Kamchatova A. V. *Niderlandy. Flandrija. Gollandija: Biograficheskij slovar'* [Netherlands. Flanders. Holland: Biographical dictionary]. St. Petersburg, 2008.
3. Nichiporov I. B. *Avtorskaja pesnja 1950–1970-h gg. v russkoj pojeticheskoj tradicii* [Author's song of 1950–1970's. in the Russian poetic tradition]. Ekaterinburg, 2008. [El. resurs]: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/277/1/aref00286.pdf>
4. Jacenko E. V. «*Ljubite zhivopis', pojety...*». *Jekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrencheskaja model'* ["Love painting, poets ...". Ekfrasis as an artistically-ideological model] *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy]. [El. resurs]: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)

УДК 81  
ГРНТИ 16.21

*О. Н. Морозова*

## **Языковые средства актуализации категории адресации в политических публичных выступлениях (на материале речей Б. Обамы)**

В статье рассматриваются основные средства актуализации категории адресации в американской политической публичной речи, которая представляет собой разновидность прямой коммуникации и характеризуется наличием непосредственного контакта с аудиторией. Основное внимание уделяется описанию специфики форм прямого обращения в современных политических публичных выступлениях. Кроме того, в статье анализируются апеллятивные формы, которые тесно связаны с обращением. Включая в себя понятие направленности речевого высказывания на адресата, эти средства не называют адресата, но четко выражают обращенность речевого произведения на слушателя. В статье выделены основные функции языковых средств, направленных на актуализацию категории адресации, такие как номинативная, контактоустанавливающая, контактоподдерживающая, эмоциональная и этикетная. В статье приведены примеры, взятые из публичных выступлений Б. Обамы, которые показывают, что языковые средства реализации речевой направленности воздействия в текстах американской политической публичной речи проявляются на всех уровнях языка и способствуют установлению целенаправленного контакта между участниками этого акта коммуникации для обеспечения канала связи и устойчивой передачи необходимой оратору информации.

Ключевые слова: политическая публичная речь, категория адресации, прямое обращение, косвенное обращение, апеллятивность.

*О. Morozova*

## **Language Means of Actualization of the Category of Addressing in Political Public Speeches (on the material of B. Obama's speeches)**

The article analyses the main means of actualization of the addressing category in American political public speaking, which is considered as a kind of direct communication characterizing by the direct contact with the audience. The main attention is paid to the description of the specific forms of direct addressing to the audience in modern political public speeches. In addition, the article analyzes appellate forms, which are closely related to the forms of the direct addresses to the audience. Including the concept of the orientation of the speech utterance on the addressee, these means do not name the addressee, but clearly express the appeal of the speech to the listener. The main functions of language tools aimed at updating the addressing category, such as nominative, contact-establishing, contact-supporting,

emotional and etiquette, are highlighted in the article. The article contains examples taken from B. Obama's public speeches, which show that the language means of implementing the speech orientation of influence in the texts of American political public speech are manifested at all levels of the language and promote the establishment of purposeful contact between the participants of this act of communication to provide a communication channel and a sustainable transfer necessary information to the listeners.

Key words: political public speech, the category of addressing, direct form of address, indirect form of address, appellation.

Речевая направленность высказывания представлена категорией адресации и составляет внутреннюю природу текста. Особенностью публичной речи в целом и политической публичной речи в частности является использование прямого обращения к адресату. Это обусловлено тем, что любая публичная речь является разновидностью прямой коммуникации, характеризующейся наличием непосредственного контакта с аудиторией.

Как известно, «основной смысл обращения побудительный: побудить слушателя слушать, обратить внимание на речь говорящего» [3, с. 369]. Любое обращение, называя и выделяя адресата, является и сигналом действия адресации и самим действием адресации с целью конкретного воздействия на адресата, а именно, привлечения внимания. В публичной речи обращение представляет собой «сложную многофункциональную социостилистически маркированную единицу, которая служит не только в качестве сигнала к восприятию информации для привлечения внимания коммуникантов и для уточнения коммуникативной направленности высказывания, но и включает в себе элемент оценочного отношения к адресату, позволяет пометить сложный регистр ролевых отношений» [1, с. 4].

В современной политической публичной речи американских политиков обращения в своей первичной функции встречаются достаточно редко и, как правило, в начале и в заключение выступлений, строящихся по этикетным нормам публичной речи. Чаще всего обращения, используемые в начале речи, соответствуют официальной обстановке (парламентские выступления, конференции и т. п.), например:

***Mr. Speaker, Mr. Vice President, Members of Congress, my fellow Americans:*** Tonight marks the eighth year that I've come here to report on the State of the Union .....

(Barack Obama Final Presidential State of the Union Address delivered 12 January 2016:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/stateoftheunion2016.htm>)

***Mr. Speaker, Mr. President, members of the General Assembly, my fellow Illinoisans:*** It's actually kind of fun to start a speech like that twice in one month....

(Barack Obama Illinois General Assembly Address delivered 10 February 2016:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamaillinoisgeneralassembly.htm>)

***My fellow citizens:*** I stand here today humbled by the task before us, grateful for the trust you have bestowed, mindful of the sacrifices borne by our ancestors. I thank President Bush for his service to our nation, as well as the generosity and cooperation he has shown throughout this transition.

(Obama Inaugural Address 20th January 2009: <http://obamaspeeches.com/>)

Средства номинации прямого обращения в тексте политического публичного выступления не отличаются большим разнообразием. Используемая в речи форма обычно определяется правилами процедуры, а также традицией и этикетом, т. е. бывает более и менее строго заданной. В речах, рассчитанных на массовую неоднородную аудиторию при неофициальной обстановке общения, обращения несут в себе эмоционально-оценочный смысл, например:

***Happy New Year, everybody.*** I am fired up for the year that stretches out before us. That's because of what we've accomplished together over the past seven. ....

(Barack Obama Weekly Address: Making America Safer for Our Children delivered 1 January 2015:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/weeklyaddresses/barackobamaweekly1-1-16.htm>)

***Hola Peru! Asu! Muchas gracias.*** Thank you so much. Thank you. ***Everybody,*** please have a seat. So it is wonderful to be here in Peru. I want to thank everybody at Catholic University of Peru for hosting us. I want to thank the government and the people of this beautiful country for your hospitality. ....

(Barack Obama Young Leaders of the Americas Initiative Address delivered 20 November 2016

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamaYLA12016.htm>)

***My fellow Americans:*** Michelle and I have been so touched by all the well-wishes that we've received over the past few weeks. But tonight – tonight it's my turn to say thanks. Whether we have seen eye-to-eye or rarely agreed at all, my conversations with you, the American people – in living rooms and in schools; ....

(Barack Obama Presidential Farewell Address delivered 10 January 2017: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamafarewelladdress.htm>)

***Hello, America! Hello, Democrats!*** So, twelve years ago tonight, I addressed this convention for the very first time. You met my two little girls, Malia and Sasha – now two amazing young women who just fill me with pride. You fell for my brilliant wife and partner Michelle, who has made me a better father and a better man; who's gone on to inspire our nation as First Lady; and who somehow hasn't aged a day. ....

Barack Obama 2016 Democratic National Convention Address delivered 27 July 2016:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/convention2016/barackobamadnc2016.htm>)

В этом случае обращения, кроме названия объекта речи, реализуют установку на установление контакта с аудиторией. Такого рода обращения одновременно сочетают в себе социальные и личностные моменты, отражающие ситуацию общения, социальное положение коммуникаторов, а также желание оратора в определенной степени расположить к себе слушателей, создать впечатление социальной солидарности с аудиторией.

Периодическое использование прямого обращения в процессе речи объясняется конкретными целями общения, а также правилами процедуры. Кроме того, обращенность является непременным условием публичной речи как вида прямой коммуникации. Часто слова, синтаксически оформленные как прямое обращение, направлены на поддержание контакта с аудиторией и на активизацию внимания слушателей. Последнее объясняется тем, что обращения внутри текста как бы членят его на более мелкие фрагменты, выделяя информативно наиболее значимые среди них, тем самым облегчая восприятие на слух и привлекая внимание слушателей.

Прямые обращения, структурно оформленные в начальной позиции, чаще всего носят побудительный характер, с целью привлечь внимание слушателей для передачи важной с позиции оратора мысли по рассматриваемому в речи вопросу, например:

.....

**Boston**, know that Michelle and I have joined our prayers with yours these past few days for a hero – former Army Ranger and Boston Police Officer John Moynihan, who was shot in the line of duty on Friday night.

....

**Distinguished guests, fellow citizens** – in 1958, Ted Kennedy was a young man working to reelect his brother, Jack, to the United States Senate. On election night, the two toasted one another: “Here’s to 1960, Mr. President,” Ted said, “If you can make it.”

Barack Obama Edward M. Kennedy Institute Dedication Address delivered 30 March 2015: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamatedkenedyinstitutededication.htm>)

Обращения, используемые оратором в процессе речи и занимающие позицию внутри предложения, очень немногочисленные и направлены на поддержание контакта с аудиторией и в основном передают эмоционально-оценочный и разговорный характер речи, например:

But we know – but, **America**, we know that bias remains. We know it. Whether you are black or white or Hispanic or Asian or Native American or of Middle Eastern descent, we have all seen this bigotry in our own lives at some point. ....

(Barack Obama Dallas Police Memorial Address delivered 12 July 2016: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamadallaspollicememorial.htm>)

But I come here today, **Berlin**, to say complacency is not the character of great nations. Today’s threats are not as stark as they were half a century ago,

but the struggle for freedom and security and human dignity – that struggle goes on.

(Barack Obama Brandenburg Gate Address delivered 19 June 2013: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamabrandenburggate.htm>)

В обоих приведенных примерах оратор как бы стремится создать впечатление социальной близости с адресатом (что является характерной чертой этого типа текста), на это указывает и языковая форма прямых обращений. Да и само построение предложений указывает на интонационную выделенность обращений в потоке речи, создавая определенную ритмическую организацию высказывания. Приведенные фрагменты речи не являются информационно значимыми, сообщаемая в них информация по замыслу автора не нова для слушателей. Такого типа высказывания рассчитаны лишь на эмоциональную реакцию слушателей, на показ предполагаемого единства коммуникаторов, дружеского расположения оратора.

Таким образом, прямое обращение является важной отличительной чертой текста политического публичного выступления по отношению к другим типам текстов, способствуя главной цели речевого воздействия – побуждению адресата к совершению некоторой деятельности, а именно, к восприятию речи оратора, и выражая различную степень вовлечения слушателей в речевое общение.

В назывании объекта речевого воздействия проявляется реализация обращением номинативной функции, на базе которой устанавливается и укрепляется контакт между оратором и адресатом, что является реализацией установки на создание контактной ситуации общения. А это, в свою очередь, способствует привлечению внимания слушателей к сообщению, побуждению к определенному действию - установка на побудительность.

Данные характеристики прямого обращения (номинативность, контактность, побудительность) являются основными и обязательными. Эмоциональность, оценочность и этикетность являются второстепенными, хотя и могут иметь конкретное языковое выражение в обращении, которое проявляется в орнаментированное обращений, например, использовании эпитетов (*distinguished guests; my good friends, my fellow Americans; members of great audience* и др.).

Апеллятивность тесно связана с обращением. Эта связь проявляется в том, что апеллятивность включает в себя понятие направленности речевого высказывания на адресата или, другими словами, обращенности речевого произведения к слушателям. Однако в отличие от первого типа апеллятивность характеризуется отсутствием номинативной функции. Под апеллятивностью понимается такой тип адресации, посредством которого реализуется побуждение адресата к восприятию речи, вовлечению слушателей в творческую атмосферу общения, другими словами, приглашение слушателей к «сомышлению» без прямого называния объекта речевого воздействия [2, с. 196].

Наличие этого типа адресации в тексте политической публичной речи обусловлено такой важной характеристикой публичной речи в целом, как непосредственный контакт с аудиторией, а также направленностью речи на регулятивное воздействие на адресата. Основными целями апеллятивного типа адресации являются: вызвать у адресата определенное эмоциональное сопереживание, привлечь и активизировать внимание слушателей, стимулировать творческое восприятие речи.

Языковая репрезентация этого типа адресации осуществляется посредством широкого набора языковых средств, которые характеризуются стабильностью употребления в качестве адресатных апеллятивных клише в тексте политического публичного выступления как вида устного общения, закрепленных за определенной коммуникативной установкой оратора.

Чаще всего языковая форма репрезентации апеллятивного типа адресации представлена вводными конструкциями, что функционально сближает их с обращениями. Это, например, такие вводные фразы, как “you know...; as all of you know; as all of us realize; you remember...; we know ...; as you can see; all of you know” и т. п.

Во всех приведенных фразах ярко проявляется направленность речевого высказывания на адресата, которая выражается наличием личных местоимений, обозначающих объект речи. Однако, указывая на объект речи, они не являются обращением, так как не имеют синтаксического оформления, свойственного обращениям, а также несут в себе другое функциональное назначение. Сегментируя высказывание на более мелкие информативные отрезки и выделяя наиболее значимые, эти средства апелляции, кроме того, позволяют создать впечатление непосредственности общения, наличия прямой связи с аудиторией.

Очень ярко это проявляется в использовании оратором воспроизведенной формы, т. е. вопросов, непосредственно обращенных к аудитории: это вопрос-обращение и вопросно-ответная форма, которые объединены такой важной особенностью публичной речи, как ее направленность на адресата.

Вопрос помогает оратору четко показать обращенность своей речи к аудитории, создать впечатление непосредственности беседы. В связи с односторонностью коммуникации в процессе публичной речи оратор не ждет ответа на заданный вопрос, а чаще всего тут же дает ответ на него. Такое использование «вопросительности» как бы вносит элементы диалога в выступление оратора, делает его более живым и доступным.

Наиболее ярко диалогизация в целом монологической природы публичной речи проявляется в вопросно-ответной форме. Например:

Yesterday, the White House announced that in the first month, more than 100,000 Americans successfully enrolled in new insurance plans. *Is that as high a number as we'd like? Absolutely not.* But it does mean that people want affordable health care.

.....

*Am I going to have to do some work to rebuild confidence around some of our initiatives? Yes. But part of this job is the things that go right, you guys aren't going to write about; the things that go wrong get prominent attention.*

(Barack Obama Press Conference on Modifications to the Affordable Act delivered 14 November 2013:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamaaffordablecareactchanges.htm>)

Диалогизация в этом отрывке выражается также и наличием элементов разговорной речи, например, сокращение «we'd like», «you guys» и др.

Важное значение для диалогизации публичного выступления и создания атмосферы непосредственности общения имеют вопросы, заданные аудитории, которые в сущности не относятся к содержанию изложения. Например:

Look at the current situation, where we are force-feeding detainees who are being held on a hunger strike. I'm willing to cut the young lady who interrupted me some slack because it's worth being passionate about. Is this who we are? Is that something our Founders foresaw? Is that the America we want to leave our children?

(Barack Obama Address on Drones and Terrorism at the National Defense University delivered 23 May 2013:

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamanationaldefenseuniversity.htm>)

Вопросы в этом случае не затрагивают сути обсуждаемой проблемы. Приостанавливая поток информации, оратор как бы вызывает реакцию аудитории, подчеркивает наличие прямой связи с адресатом. Такие вопросы относятся к группе композиционных сигналов, характерных для устной речи. Прерывая цепочки утвердительных предложений, ставших привычными для слушателей, и вторгаясь в изложение как нечто отличное от других сообщений с точки зрения построения и интонации, такие вопросы служат важным средством привлечения и активизации внимания слушателей.

Близкими по назначению – быть своего рода сигналами членения текста политического публичного выступления – являются конструкции типа let me + инфинитив или may I + инфинитив, например: let me give you some examples; let me mention; let me tell you; may I say that..; may I tell you also; may I just add this last word; let me make one thing clear; let me specify; perhaps, I may be allowed to speak; may I emphasize that и др. Все приведенные словосочетания являются информационно избыточными. Вопрос-просьба, заключенный в них, является своеобразной и обязательной чертой публичной речи. Наличие таких конструкций обусловлено рамками речевого этикета. Обращенность в такого рода вопросах-просьбах выражается в некоторых случаях посредством местоимения «you». Основное их назначение – привлечь внимание слушателей, придать монологическому характеру выступления элементы диалога, беседы, общения.

Важным средством направленности речевого воздействия, способствующего стимулированию творческого восприятия речи, являются различного рода побудительные высказывания. Наиболее широко для этой цели используются конструкции типа let us + инфинитив: let us test; let's go back; let us see; let us consider; let's think back; let's not undertake и др. Такие конструкции являются своего рода приглашением слушателей принять участие в аргументации положений речи, помогают привлечь внимание аудитории к ходу рассуждений. Оратор тем самым как бы отстраняется от повествования, создавая впечатление того, что слушатели сами пришли к нужному для него выводу путем собственных рассуждений.

Для этих же целей используются предложения в побудительном наклонении, например: think what that will do for..; just consider what you would do; just think и др., а также условные придаточные предложения: if we look at..; if we take..; if we take a quick look at и др. Такими побудительными формами оратор как бы привлекает слушателей к «сомышлению», стремится установить с ними более тесный контакт в общении, что способствует большей ясности и убедительности его размышлений для аудитории.

Таким образом, проведенный анализ показал, что языковые средства реализации речевой направленности воздействия в текстах английской политической публичной речи проявляются на всех уровнях языка и способствуют установлению целенаправленного контакта между участниками этого акта коммуникации для обеспечения канала связи и устойчивой передачи необходимой оратору информации.

#### Список литературы

1. Балашова Е. В. Историческое развитие обращений в английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984. 15 с.
2. Морозова О. Н. Политический рекламный дискурс в интернет-пространстве Великобритании (на материале персональных сайтов членов парламента Великобритании): дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2012. 348 с.
3. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. 7-е изд. М.: Учпедгиз, 1956. 146 с.

#### References

1. Balashova E. V. *Istoricheskoe razvitiie obrashhenij v anglijskom jazyke* [Historical development of references in English]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Leningrad, 1984. 15 p.
2. Morozova O. N. *Politicheskij reklamnyj diskurs v internet-prostranstve Velikobritanii (na materiale personal'nyh sajtoov chlenov parlamenta Velikobritanii)* [Political advertising discourse in the UK Internet space (on the material of personal websites of members of the British Parliament)]: dis. ... d-ra filol. nauk. St. Petersburg, 2012. 348 p.
3. Peshkovskij A. M. *Russkij sintaksis v nauchnom osveshhenii* [Russian syntax in scientific coverage]. 7-e izd. Moscow: Uchpedgiz, 1956. 146 p.

## **Печатная журналистика на распутье: пути эволюции**

В статье рассматриваются изменения в системе жанров современной журналистики. Определяется, что современные медиатексты создаются по принципу конвергенции. Утверждается, что современные требования потребителя информации влияют на форму подачи материала и формируют гибридные жанры интернет-журналистики.

Ключевые слова: современная журналистика, гибридные жанры, интернет-издания.

*М. Konyukova*

## **Print Journalism is at a Crossroads: the Path of Evolution**

The article discusses changes in system of genres of modern journalism. The author argues that modern media texts are created on the principle of convergence and states that modern requirements of the information consumers affect the shape of the material and form hybrid genres of online journalism.

Key words: modern journalism, a hybrid genre, the Internet-editions.

### **Введение. Краткий обзор исторически сложившейся системы жанров журналистики**

К началу XX столетия система жанров в журналистике закончила свое формирование с оформлением жанра журналистского расследования. С тех пор в течение более чем ста лет считалось, что новые жанры больше не появятся. Сегодня наиболее простой и сжатый вариант системы жанров журналистики выглядит так:

#### **I. Информационные жанры**

1. Заметка.
2. Репортаж.
3. Интервью.
4. Отчет.
5. Обзор.

#### **II. Аналитические жанры**

1. Корреспонденция.
2. Комментарий.

3. Статья.
4. Журналистское расследование.
5. Рецензия.

### III. Художественно-публицистические жанры

1. Эссе.
2. Pamфлет.
3. Фельетон.
4. Очерк.

На самом деле, разные исследователи журналистики по-разному дифференцируют и именуют жанры в соответствии с их признаками. Но вышеприведенная система является наиболее простой, полной и исчерпывающей.

Еще в первой половине прошлого века в некоторых СМИ держали журналистов, задачей которых было выступать исключительно в одном жанре. Были, к примеру, репортеры, которые рассказывали о том, как происходило то или иное событие. Были штатные очеркисты – этим славилась «Литературная газета». Многие и сегодня помнят блестящие очерки Фриды Вигдоровой и Ольги Чайковской. Многие журналисты специализировались в отдельных жанрах.

## 1. Тексты-гибриды

В XX столетии эволюция системы жанров журналистики двигалась в сторону их гибридизации. Если раньше считалось невозможным появление, к примеру, репортажа с элементами интервью, то к концу XX века подобное стало нормальным явлением. Самые сложные гибриды – иногда с чертами трех-четырёх жанров – стали обычным явлением на страницах СМИ. Вот, например, текст с сайта петербургской интернет-газеты «Фонтанка»:

---

# Фермеры Кузнечного рынок не сдают

Смольному не удастся перетянуть на свою сторону фермеров Кузнечного рынка. Лучше синица в руках, решили торговцы и остались верными оператору, который теперь здесь на птичьих правах.

---

После жалобы арендаторов Кузнечного рынка губернатору Георгию Полтавченко комитет имущественных отношений разрешил торговцам задержаться у прилавков еще на пять месяцев. Условие одно – перестать платить нынешней управляющей компании. Следуя букве закона, фермеры рискуют остаться в голых стенах, без света и холодильников. Тем более что суд пока не поставил точку в споре между чиновниками и бизнесом.

Об адресованном субарендаторам Кузнечного рынка предложении Фонд имущества сообщил 1 ноября. Смольный предлагает занимающим 80 точек торговцам разорвать денежные отношения с управляющей компанией «ООО «Кузнечный рынок» и перейти на прямой договор с городом. Как пояснил «Фонтанке» замглавы комитета имущественных отношений Александр Герман, таким образом продавцы смогут легально стоять за прилавками до тех пор, пока у рынка не найдется новый хозяин.

Комитет имущественных отношений объявил о запуске масштабной программы реконцепции городских рынков в мае 2017 года. По мнению чиновников, рыночные торговцы давно проиграли битву сетевым ретейлерам. Площади пустуют, а потребитель вместо фермерской продукции зачастую получает ассортимент продовольственных баз, но со спекулятивной наценкой.

Обновление было решено начать с Кузнечного рынка. Городские власти еще в июле направили арендатору здания – ООО «Кузнечный рынок» – уведомление о расторжении договора. 4 октября срок действия документа истек, и чиновники попросили оператора до 14 ноября освободить помещение. Однако арендатор съезжать отказался и попытался приватизировать объект. В соответствии с 159-м ФЗ, бизнесмен имеет право выкупить занимаемое помещение, которое арендовал у государства более двух лет. Смольный отказал, и теперь ООО «Кузнечный рынок» оспаривает это в суде.

Заложниками войны между городом и управляющей компанией оказались фермеры. После расторжения договора с ООО «Кузнечный рынок» они потеряли право стоять у прилавков. Причем торговцы утверждают, что узнали о проблеме лишь на прошлой неделе, когда представители Фонда имущества вручили им уведомления. После этого предприниматели обратились с петицией к губернатору.

В КИО разводят руками: управляющая компания должна была сама провести разъяснительную работу, как только получила известие о расторжении договора. Но все же готовы предложить компромисс. Вместо немедленного выселения фермерам дадут поработать еще пять месяцев. «Лица, заключившие договор, получают законным образом оформленные документы, позволяющие осуществлять торговую деятельность на период выбора нового оператора рынка и заключения договора с ним», – пояснили в Фонде имущества. Ставка за торговое место составит 15 тысяч рублей в месяц.

Предложение Смольного выглядит щедрым, но лишь на первый взгляд. Опрошенные «Фонтанкой» фермеры признались, что продолжают исправно вносить плату в кассу ООО «Кузнечный рынок»: мясные и молочные лавки каждый день, прочие арендаторы – раз в две недели.

«Договор у нас заключен на три месяца. Но плату вносим за каждый день. Мы своих не бросаем», – говорит владелица молочной лавки Елена Урюкова. По ее словам, чиновникам, пришедшим открыть торговцам глаза на истинное положение вещей, на Кузнечном были не рады. «Даже пускать их не хотели», – говорит она.

Владелица нескольких овощных точек Елена Ткачева заключила договор до конца года и отказываться от обязательств пока не намерена. Говорит, оборудование, которое используют фермеры, предоставляет именно управляющая компания. «Если мы заключим договор с городом, то останемся в голых стенах», – говорит она. Для продажи овощей это не так критично, то торговать мясом без холодильников невозможно. «Многие фермеры растят скот, чтобы продать в высокий сезон перед Новым годом. Найти новое место для его продажи будет нереально», – отмечает она. По мнению предпринимательницы, щедрость Смольного не более чем обходной маневр, чтобы

рассорить фермеров и оператора. «Гарантию, что мы останемся дольше чем на пять месяцев, нам никто не дает», – отмечает она.

Город прибег к еще одной мере административного воздействия: с прошлой недели на Кузнечном рынке прекратила работу ветеринарная лаборатория. Это означает, что фермеры-частники, которые выращивают скот сами, не смогут его продавать. Таких торговцев на Кузнечном не больше десяти человек и встают за прилавки они ближе к зиме. «Остальные продавцы закупают мясо у уже сертифицированных производителей. У нас проблем нет», – говорит владелец мясной лавки Сергей Мазорха.

Предприниматель тоже продолжает вносить арендную плату в кассу ООО «Кузнечный рынок». По его словам, управляющая компания дала понять, что если фермеры откажутся платить, то нести расходы за свет и другие коммунальные услуги из своего кармана она не намерена. А вот сможет ли Смольный быстро наладить работу рынка, фермеры сомневаются. «Пока мы даже проекта договора не видели, одни слова», – комментирует предприниматель. Зато, сохраняя лояльность управляющей компании, можно выиграть время в надежде, что суд встанет на сторону бизнеса и обяжет Смольный продать рынок нынешнему оператору.

Чиновники пытаются разубедить фермеров: те деньги, которые они платят ООО, идут мимо бюджета города, при этом оператор тоже не может дать им никаких гарантий. Впрочем, в Смольном признают, что пока не совсем понимают, как именно будут управлять рынком до торгов. «Скорее всего, рынок возьмет в управление одна из подведомственных организаций КИО, с ней будут заключать договоры предприниматели, она будет управлять рынком, собирать арендную плату, платить коммунальные платежи. Этот же городской оператор сможет обеспечить работу на территории рынка ветеринарной лаборатории», – сказал Александр Герман. А вот о прилавках и холодильниках, которых лишатся фермеры в случае ухода ООО, им придется позаботиться самим. «Необходимое оборудование предприниматели смогут установить свое или арендовать его у сторонних организаций», – сказал чиновник.

Представитель Кузнечного рынка Ольга Котченко сообщила, что управляющая компания не препятствует арендаторам договариваться с городом, но подтвердила, что в случае прекращения оплаты может разорвать договор с энергоснабжающими организациями. Оператор говорит, что предложил Смольному выход: позволить ему до решения суда пользоваться торговым объектом без договора, внося арендную плату по факту.

В КИО сообщили, что официального ходатайства на этот счет пока не получали. Но надежды на положительный ответ мало: ранее Смольный сообщал, что присутствие арендатора на птичьих правах является препятствием для проведения торгов.

Галина Бояркова,  
«Фонтанка.ру»

Перед нами яркий пример корреспонденции с элементами интервью и комментария. В принципе, в подобном тексте есть также место элементу репортажа – если бы автор, начиная рассказ о ситуации, сложившейся вокруг одного из старейших городских рынков, зашел в его помещение и описал, что происходит в торговом зале.

Такая эволюция началась не сегодня. Образчиками текстов в конвергентных жанрах в течение нескольких последних десятилетий принято было называть именно печатные журналистские материалы, в которых можно было найти черты разных жанров печатной прессы.

## 2. Новые виды медиатекстов

С появлением интернет-изданий и расширением технических возможностей сети интернет возник новый вид текстов. Их, в принципе, можно отнести к традиционным жанрам. Или к гибридам, которыми сегодня также никого не удивишь. В связи с этим исследователи выдвигают новые – усложненные – варианты классификаций жанров. К примеру, М. А. Уланова в учебнике «Интернет-журналистика» предлагает такую систему жанров (относительно текстовой части):

Виды жанров		
Информационные	Аналитические	Художественно-публицистические
заметка корреспонденция отчет интервью бриц-опрос вопрос-ответ репортаж некролог пресс-релиз	аналитический отчет аналитическая корреспонденция аналитическое интервью аналитический опрос беседа комментарий социологическое резюме анкета мониторинг рейтинг рецензия статья журналистское расследование обозрение обзор СМИ прогноз версия эксперимент эссе письмо исповедь рекомендация (совет) аналитический пресс-релиз	очерк фельетон памфлет пародия сатирический комментарий житейская история легенда эпитафия эпиграф анекдот шутка игра

Но конвергентными жанры стали не только с точки зрения наличия в текстах элементов разных жанров.

В последние годы медиатексты стали сочетать в себе разные способы передачи информации. Одновременно в одном материале может быть непосредственно текст, при том, в гибридном жанре дополнительно – видеозапись, аудиозапись, инфографика. Время диктует подобный формат: в

условиях постоянной нехватки времени и, в то же время, неизменной жажды самой свежей информации читателю надо преподнести актуальные сведения в самой удобной для восприятия форме. И при этом, понимая, что у разных людей преобладает разный тип восприятия, предложить текст, аудиозапись и видео на выбор. При этом такие разные части материала могут дополнять друг друга. Вот, к примеру, выдержка из материала с портала «Медуза»:

The screenshot shows the Medusa website interface. At the top, there is a navigation bar with the Medusa logo and menu items: НОВОСТИ, ИСТОРИИ, РАЗБОР, ИГРЫ, ШАПИТО, ПОДКАСТЫ, АТЛАС, EN, a search icon, ЧАТЫ, and ВОЙТИ. The article title is "Минус одно золото домашней Олимпиады. Российского лыжника Александра Легкова лишили медали в марафоне". Below the title, it says "Meduza" and "19:09, 2 ноября 2017". The main image shows a skier (Alexander Legkov) in a red and white bib with the number 3. To the right of the image is a "РЕКЛАМА НА МЕДУЗЕ" section with four items: a bed (-52%), a wall panel (-38%), a sofa (-16%), and another sofa (-30%). The Windows taskbar at the bottom shows various application icons and the system tray with the date 03.11.2017 and time 15:08.

This screenshot shows the same article but with a video player and social media sharing options. The video player shows a skier in action with the text "СПОРТ 1" and "ПРЯМОЙ ЭФИР" in the top right corner. Below the video player, there are social media sharing icons for Facebook (44), VK (74), and others. The text below the video reads: "Александр Легков на финише в забеге на 50 километров в Сочи Carlos Barria / Reuters / Scampix / LETA. На Олимпиаде в Сочи российские лыжники Александр Легков, Максим Вылегжанин и Илья Черноусов выиграли забег на 50 километров. Впервые в истории олимпиад россияне заняли весь пьедестал. Если вы не помните, как это было, посмотрите. На самом финише тройка россиян сделала рывок и не дала норвежцу Мартину Сундбю побороться за медали." To the right of the video player is another "РЕКЛАМА НА МЕДУЗЕ" section with two items: a sofa (-57%) and a TV (-30%). The "home" logo is visible below the ads. The Windows taskbar at the bottom shows the same system tray information as the previous screenshot.

Автор, в добавление к тексту, предлагает читателю также и фото, и видеозапись.

Пессимисты считают: такая удобная подача, которая как бы «разжевывает» читателю информацию, формирует так называемое «клиповое сознание», которое свойственно потребителям, поверхностно воспринимающим жизнь. Оптимисты полагают: разные способы подачи информации в рамках одного материала, наоборот, позволяют передать ее наиболее полно и глубоко.

Еще одной новой чертой медиатекстов стала их полнота, опять же — для удобства читателей.

Такие тексты иногда еще именуют лонгридами, отмечая наличие в них довольно большого объема самой разной информации. Парадоксально, что несколько лет назад шли упорные дискуссии в профессиональной сфере о том, что с широчайшим распространением онлайн-СМИ, объемы текстов будут уменьшаться и вряд ли станут превышать 3000 знаков. Этот прогноз не сбывся: именно лонгриды, с включенной в них полной и разнообразно поданной информацией, приучили читателей интернет-СМИ к текстам большого объема и убедили редакторов изданий в том, что современный потребитель информации способен знакомиться с длинными материалами — дело в подаче.

Появился новый вид медиатекста, который называют «саммери» — от английского «summary», что означает «изложение». Этим словом называют соединенные в одном материале данные из разных источников. Притом гиперссылки на каждый источник содержатся в самом тексте саммери. Они позволяют проследить историю с самого начала и во всех подробностях, не утруждая себя никаким дополнительным поиском.

Вот текст из «Медузы». Подчеркивания в нем — гиперссылки на источники информации.

The screenshot shows a web browser window displaying a news article on the Meduza website. The browser's address bar shows the URL: <https://meduza.io/feature/2017/11/02/student-ubil-prepodavatelya-obzh-sdelal-selfi-i-pokonchil-s-soboy-chno-izvestno-spustya-sutki-posle-prestuple...>. The website's navigation bar includes links for 'meduza', 'НОВОСТИ', 'ИСТОРИИ', 'РАЗБОР', 'ИГРЫ', 'ШАПИТО', 'ПОДКАСТЫ', 'АТЛАС', 'EN', 'ЧАТЫ', and 'ВОЙТИ'. The article title is 'Студент убил преподавателя ОБЖ, сделал селфи и покончил с собой. Что известно спустя сутки после преступления'. Below the title is a photo of a large, multi-story building, likely a school or university. To the right of the photo is an advertisement for SHEIN clothing, featuring a brown sweater and a grey sweater with a floral design. The browser's taskbar at the bottom shows various application icons and the system clock indicating 16:41 on 04.11.2017.

Студент убил препода: X Мария

Medusa Project, SIA [LV] | <https://meduza.io/feature/2017/11/02/student-ubil-prepodavatelya-obzh-sdelal-selfi-i-pokonchil-s-soboy-cto-izvestno-spustya-sutki-posle-prestuple...>

Ученик московского профессионального учебного заведения «Западный комплекс непрерывного образования» Андрей Емельяников 1 ноября убил преподавателя ОБЖ Сергея Данилова, а потом покончил с собой. Знакомые Емельяникова объясняют случившееся тем, что педагог грозил ему отчислением. По фактам двух смертей возбуждено уголовное дело; следствие свои версии еще не назвало.



**Днем 1 ноября 18-летний студент политехнического колледжа Андрей Емельяников убил ножом преподавателя ОБЖ Сергея Данилова, а потом покончил с собой.** Перед смертью Емельяников выложил фото убитого Данилова на своей странице во «ВКонтакте» (сейчас страница заморожена администрацией соцсети) и сделал селфи на фоне тела. В кабинете, где во время перемены произошло убийство, нашли охотничий нож — возле тела учителя, — и циркулярную пилу, с помощью которой Емельяников совершил самоубийство.

**По основной версии, Емельяников убил преподавателя, потому что тот угрожал его отчислить.** Об этом газете «Московский комсомолец» рассказали учащиеся колледжа. По их словам, у Емельяникова был личный конфликт с Даниловым, который с сентября, то есть с начала нового учебного года, стал куратором его группы. «Педагог его прессовал при всех, а ответить парень не мог.

16:42 04.11.2017

Студент убил препода: X Мария

Medusa Project, SIA [LV] | <https://meduza.io/feature/2017/11/02/student-ubil-prepodavatelya-obzh-sdelal-selfi-i-pokonchil-s-soboy-cto-izvestno-spustya-sutki-posle-prestuple...>

с началу нового учебного года, стал куратором его группы. «Педагог его прессовал при всех, а ответить парень не мог. Боялся. Видно, переборол свой страх», — приводит МК слова студентов.

Как рассказали изданию друзья Емельяникова, в начале учебного года он заявил им, что устал учиться; он смотрел на уроках видеоролики с объяснениями, как проходить уровни компьютерных игр — больше всего он любил шутеры.

**После убийства СК возбудил уголовное дело, а с учениками колледжа работали психологи.** Следственный комитет по Москве начал расследование обстоятельств убийства двух человек и возбудил уголовное дело. Официально никаких версий следствие не оглашало. Как рассказали «Медузе» сразу несколько учащихся колледжа, вечером 1 ноября их всех собрали на разговор с психологами. «Мы обсуждали с ними [случившееся], наши мнения, чувства, идеи — почти два часа после окончания занятий сидели», — рассказал один из учеников колледжа. При этом у учеников нет предположений, почему на гипотетическую угрозу отчисления Емельяников отреагировал столь несоразмерно.

**Преподавателя Сергея Данилова характеризовали как строгого и справедливого.** «Хороший человек был, никогда не заваливал, всегда мог прикрыть», — рассказал «Медузе» студент колледжа Владислав. — Давал шанс сдать долги, исправить оценку, никогда не ругался — ну только если группа шумела — но, видимо, Емельяников со всем этим был не согласен».

16:42 04.11.2017

Студент убил преподава: X Мария

Medusa Project SIA [LV] | <https://meduza.io/feature/2017/11/02/student-ubil-prepodavatelya-obzh-sdelal-selfi-i-pokonchil-s-soboy-cto-izvestno-spustya-sutki-posle-prestuple...>

Давал шанс сдать долги, исправить оценку, никогда не ругался — только если группа шумела — но, видимо, Емельяников со всем этим был не согласен».

Выпускник колледжа Кирилл назвал Данилова, который также был куратором его группы, добрым и отзывчивым, невзирая на строгость и требовательность. «Он в любой ситуации оставался человеком и всегда был готов помочь. Палки в колеса никому не ставил. Разговоры про давление на ученика с его стороны — это все ложь, нелепая и смешная. Он был адекватным, никаких странностей, злости и жестокости с его стороны не было», — сказал «Медузе» Кирилл.

**МОЛНИЯ** @molniatv 1 ноября  
Отвечает пользователю @molniatv  
Один из погибших - преподаватель ОБЖ политехнического колледжа Сергей Данилов <pic.twitter.com/W7xgrzfvAD>

**МОЛНИЯ** @molniatv  
Студент Андрей Емельяников за секунды до происшествия  
ФОТО (телеграм-канал Mash): <pic.twitter.com/9Hi4165BDL>  
16:00 - 1 нояб. 2017 г.



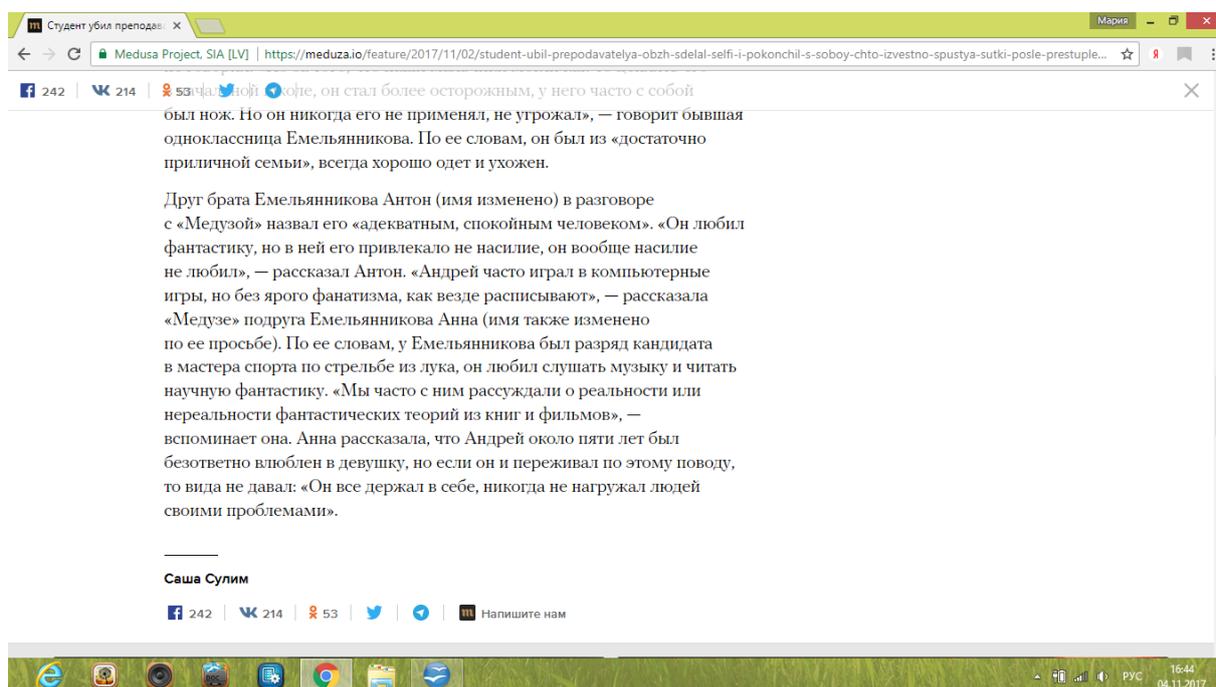
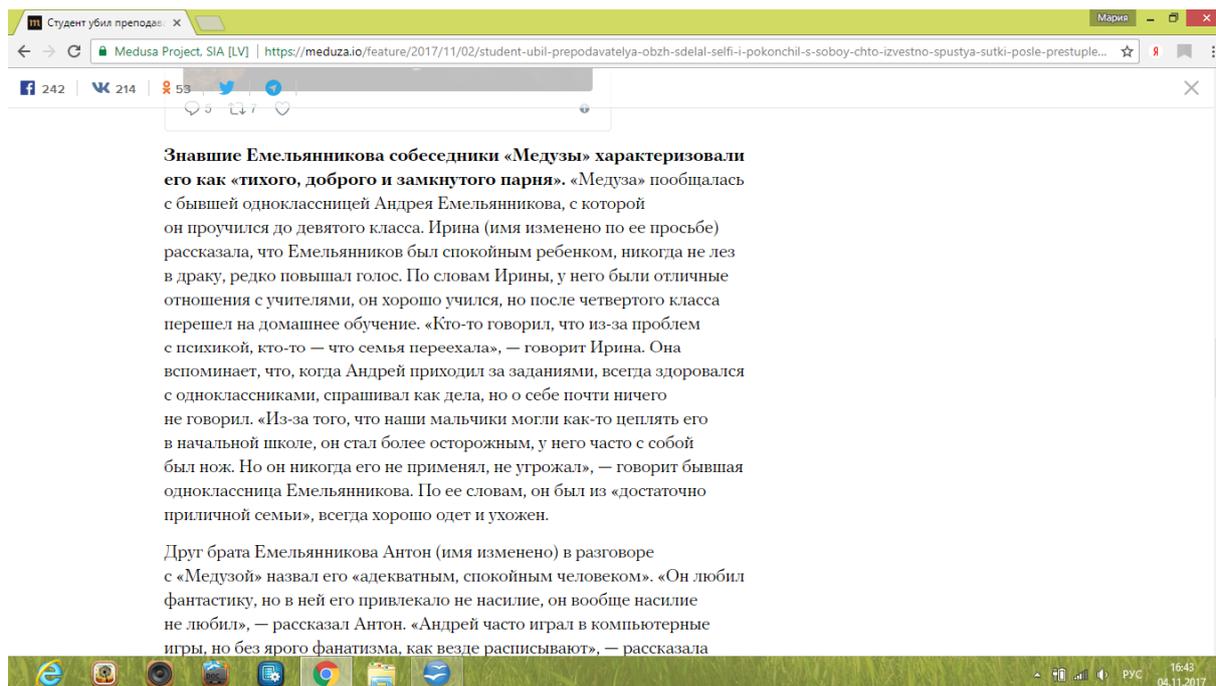
Студент убил преподава: X Мария

Medusa Project SIA [LV] | <https://meduza.io/feature/2017/11/02/student-ubil-prepodavatelya-obzh-sdelal-selfi-i-pokonchil-s-soboy-cto-izvestno-spustya-sutki-posle-prestuple...>

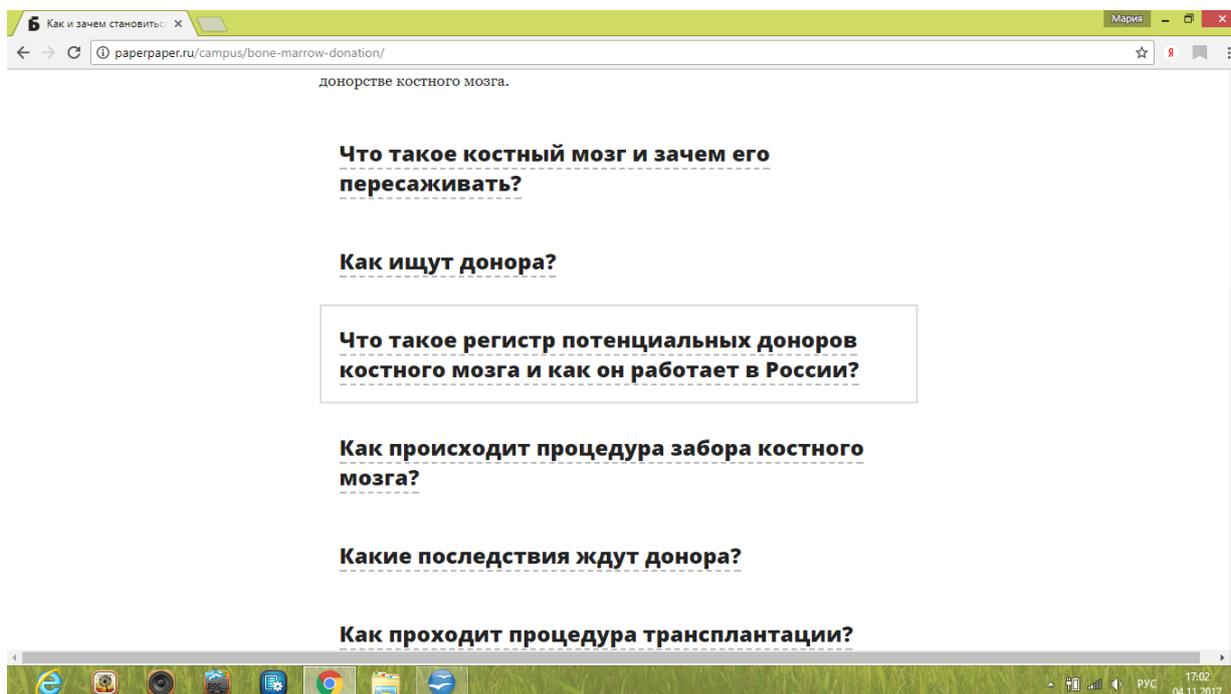
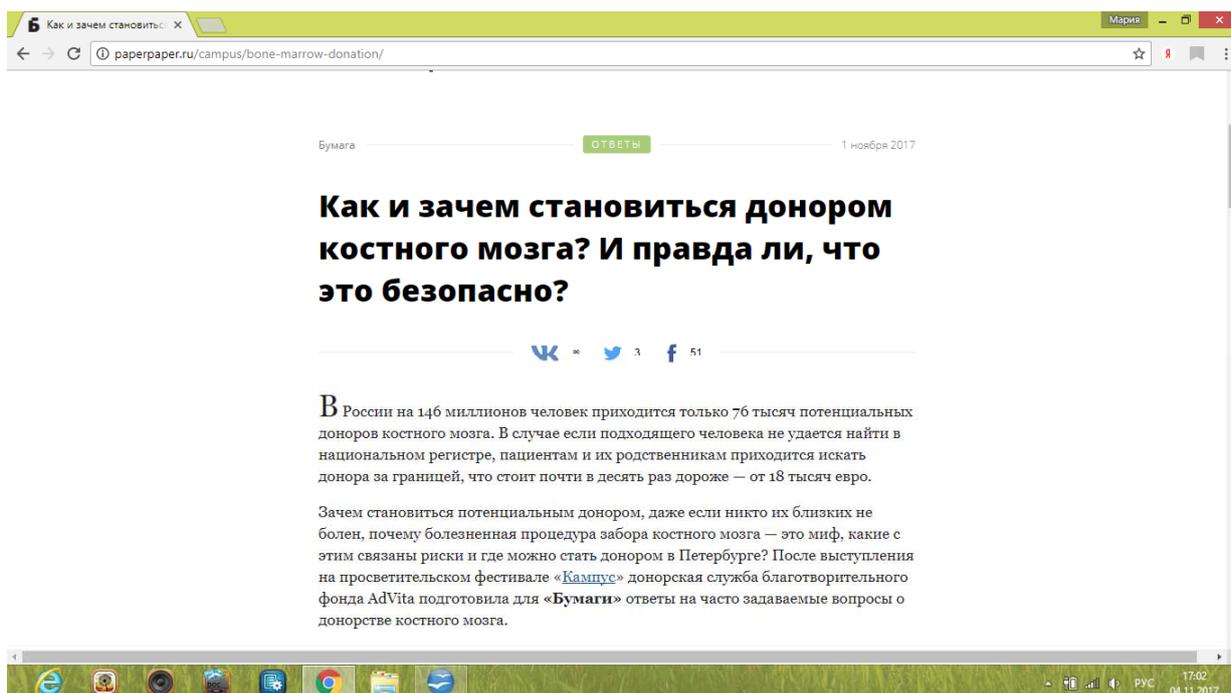
**МОЛНИЯ** @molniatv  
Студент Андрей Емельяников за секунды до происшествия  
ФОТО (телеграм-канал Mash): <pic.twitter.com/9Hi4165BDL>  
16:00 - 1 нояб. 2017 г.

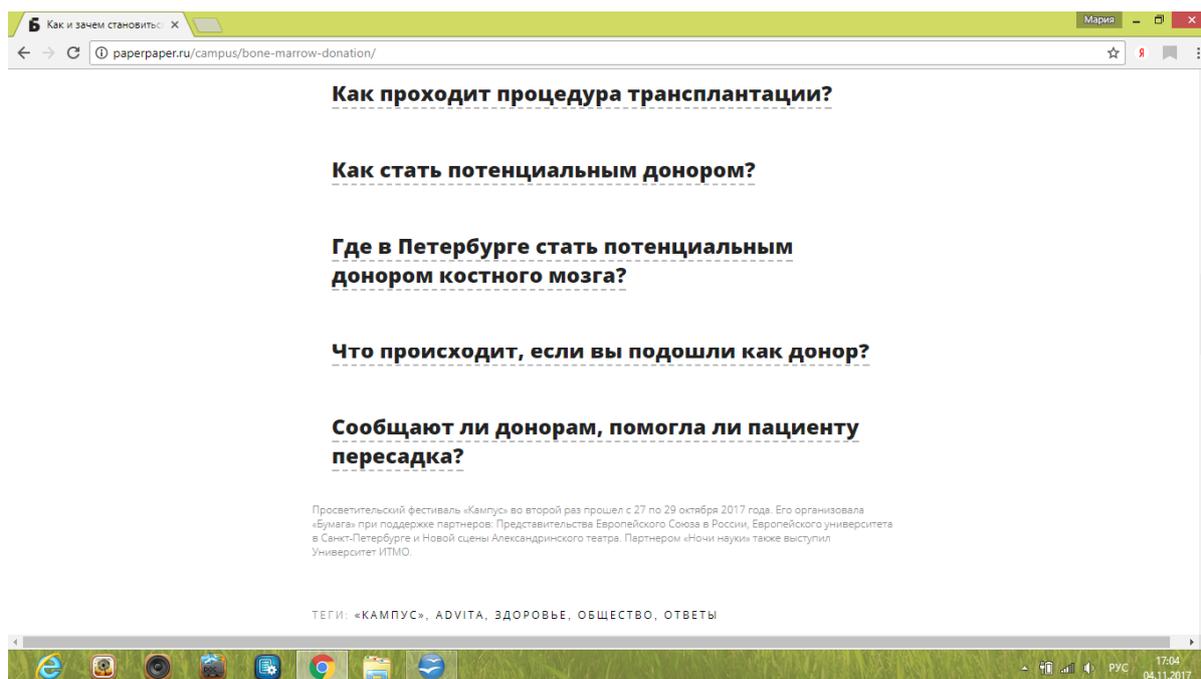


Знавшие Емельяникова собеседники «Медузы» характеризовали его как «тихого, доброго и замкнутого парня». «Медуза» пообщалась с бывшей одноклассницей Андрея Емельяникова, с которой



Еще одна новая форма материала называется «факт-чекинг» — от английского «fact-checking», что означает «проверка фактов». Такой текст еще более фактурен и содержит «голую», но исчерпывающую информацию о том или ином явлении или событии. Подобный медиатекст может, как и лонгрид, содержать элементы, к примеру, и интервью, и комментария, и репортажа, и видео и т. п. Вот пример факт-чекинга из интернет-газеты «Бумага»:





Каждый подзаголовок в этом тексте – ссылка, за которой находится ответ на вопрос.

### 3. Новые требования к журналистам

Создание медиатекстов подобных видов стало требовать новых навыков от журналистов.

1. Все чаще работодатели ведут речь о так называемых «универсальных» журналистах, способных и писать, и фотографировать, и делать аудио- и видеозаписи. Тем более, что функциями фотоаппарата, диктофона и видеокамеры обладают смартфоны, которые имеются практически у каждого.

2. От журналистов требуют высокофактурных материалов. Требуется все более интенсивная работа с источниками, проверка фактов. Во многих редакциях журналистам прямо говорят о том, чтобы они в своих материалах оперировали фактами, а не собственными оценками. Комментарий может существовать – но только как дополнительный, то есть как комментарий специалиста, компетентного в проблеме, о которой написан текст. То есть мнение журналиста не просто уходит на второй план, а практически игнорируется. Такая тенденция говорит о «приближении» отечественных СМИ к западному – глубоко фактурному – формату. Это противоречит традициям русских СМИ, в которых всегда было много места журналистскому мнению и комментарию. Подобная традиция восходит к творчеству таких русских авторов, как Белинский, Чернышевский, Писарев, Добролюбов. Обострение внутренней и международной политической ситуации как раз ведет к появлению большого количества комментариев и комментаторов. Но, вероятно, из-за

значительного количества произведений в этом жанре, публикуемых на собственных страницах людей в социальных сетях, СМИ желают взять на себя роль своего рода судей – обладателей эксклюзивных фактов, на основании которых читатель может делать выводы. То, насколько глубокие корни в нашей реальности пустит этот западный формат, покажет время.

#### **4. Новые вызовы**

То, что любому СМИ нужны читатели и рекламодатели, ни для кого не секрет. В эру печатных газет и журналов сотрудникам рекламного отдела было достаточно убедить потенциальных рекламодателей в том, что организовано хорошее распространение СМИ: к примеру, издание продается в магазинах крупных распространительских сетей, есть подписка, распространение в бизнес-центрах и т. п. Конечно, рекламодатели смотрели, откуда клиенты узнают об их товарах и услугах, и убрали свою рекламу из того или иного СМИ, если потребители получали информацию о них из другого источника. Непопулярным бумажным изданиям или газетам и журналам с не подходящей рекламодателю целевой аудиторией (например, издание хочет помещать рекламу товаров класса люкс, а его читают пенсионеры) все же иногда удавалось ввести рекламодателей в заблуждение, но только на некоторое время.

Сегодня СМИ хотят популярности – как среди читателей, так и среди рекламодателей. Но дезинформировать вторых трудно, потому что есть счетчики посетителей сайта. Естественно, больше посещают порталы двух категорий.

1. Общеизвестные СМИ, например, сайт газеты «Комсомольская правда». Впрочем, его сотрудникам также приходится думать о методах продвижения, чтобы не сдать позиций.

2. Менее известные СМИ, сотрудники которых заботятся как о продвижении изданий в социальных сетях, так и о том, чтобы фразы из материалов сайта появлялись в первых строчках после запросов, набранных в поисковых системах.

Для этого существуют два главных механизма.

1. SMM (Social Media Marketing) – привлечение внимания к изданию через социальные сети. Для этого, как минимум, в социальных сетях создаются группы издания, в которых выкладывают наиболее значимые материалы. Задача тех, кто администрирует такие группы, – привлечь в них как можно больше участников, провоцировать обсуждение публикаций.

2. SEO (Search Engine Optimization) – комплекс действий, направленных на то, чтобы ссылки на ресурс занимали высокие позиции в результатах выдачи поисковых систем, то есть поисковая оптимизация.

Огромную часть этой работы делают программисты, которые с помощью своих профессиональных инструментов настраивают контент сайта так, чтобы поисковые системы выдавали, в первую очередь, ссылки на сайт заказчика SEO-оптимизации.

Какова роль журналиста в этом процессе? Журналист, во-первых, как специалист, работающий с текстами и разбирающийся в них, лучше может почувствовать, какие слова могут быть набраны в поисковых запросах. Во-вторых, он может создать текст, содержащий слова и выражения из частотных запросов. Вот в этом-то и кроется главная проблема.

Сегодня в изданиях, которые не слишком известны и нуждаются в продвижении, журналистам выдают список тегов – слов, часто встречающихся в запросах, – с тем, чтобы те в обязательном порядке включали их в свои материалы. И хорошо, если таких тегов будет, к примеру, четыре-пять. А если двадцать? В такой ситуации журналист будет вынужден заниматься не творчеством, а укладыванием текста в прокрустово ложе поисковых запросов.

## **5. Выводы**

1. Сегодняшняя российская журналистика становится более фактурной. Она тяготеет к не комментируемым авторами текстов новостям.

2. Материалы – особенно на сайтах не самых популярных СМИ – должны быть написаны так, чтобы слова и словосочетания из них были из топовых запросов, направляемых в поисковые системы.

Две вышеуказанные тенденции позволили некоторым исследователям сделать вывод о том, что журналистику сегодня можно отнести к категории умирающих профессий: скоро за людей будут работать роботы. Хочется верить, что подобные прогнозы не оправдаются.

3. Несмотря на то, что несколько лет назад исследователи интернет-журналистики предсказывали общее уменьшение объемов текстов в интернет-СМИ, объемы материалов в них растут.

### **Список литературы**

1. Амзин А. Новостная интернет-журналистика: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2012. 143 с.

2. Ашманов И., Иванов А. Оптимизация и продвижение сайта в поисковых системах. СПб.: Питер, 2009.

3. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А. Г. Качкаевой. М.: Фокус-Медиа, 2010. 200 с.

4. Интернет-СМИ: Теория и практика: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2010. 348 с.

5. Кабани Ш. SMM в стиле дзен. Стань гуру продвижения в социальных и новых медиа! СПб.: Питер, 2012. 240 с.

### **Интернет-источники**

1. <http://www.fontanka.ru/>
2. <https://meduza.io/>
3. <http://paperpaper.ru/>

### **References**

1. Amzin A. *Novostnaja internet-zhurnalistika: ucheb. posobie dlja studentov vuzov* [News Internet journalism: Textbook. allowance for students universities]. Moscow: Aspekt Press Publ., 2012. 143 p.

2. Ashmanov I., Ivano A. *Optimizacija i prodvizhenie sajta v poiskovyh sistemah* [Optimization and promotion of the site in search systems]. St. Petersburg: Piter Publ., 2009.

3. *Zhurnalistika i konvergencija: pochemu i kak tradicionnyje SMI prevrashhajutsja v mul'timedijnye* [Journalism and convergence: why and how traditional media turn into multimedia]; pod red. A. G. Kachkaevoj. Moscow: Fokus-Media Publ., 2010. 200 p.

4. *Internet-SMI: Teorija i praktika: ucheb. posobie dlja studentov vuzov* [Internet Media: Theory and Practice: Textbook. allowance for university students]. Moscow: Aspekt Press Publ., 2010. 348 p.

5. Kabani Sh. *SMM v stile dzen. Stan' guru prodvizhenija v social'nyh i novyh media!* [SMM in the style of Zen. Become a guru of advancement in social and newmedia!] SPb.: Piter, 2012. 240 p.

### **Internet-istochniki**

1. <http://www.fontanka.ru/>
2. <https://meduza.io/>
3. <http://paperpaper.ru/>

### **Языковая интерференция и средства её выражения в произведениях бикультуральных авторов-полилингвов**

В статье рассматривается явление языковой интерференции как одной из категорий кодового смешения при передаче лингвистической информации в художественном тексте англоязычных бикультуральных писателей-полилингвов. Анализируются случаи языкового смешения, являющиеся характерной чертой авторского идиостиля, с целью выявления предпосылок к использованию данной языковой стратегии в художественной литературе XX века.

Ключевые слова: языковая интерференция, кодовое смешение, авторский идиостиль, билингвизм, бикультуральность.

*E. Denisova*

### **Language Interference and its Avenues of Expression in the Literary Texts of Bicultural Polylingual Writers**

The article concerns the language interference phenomenon as one of the code mixing category when transferring the linguistic information in the literary texts of bicultural polylingual writers. The author focuses on the code mixing cases which are of the writer's individual style characteristic feature with the purpose to state the prerequisites to use the linguistic strategy in the 20th century fiction.

Key words: language interference, code mixing, writer's individual style, bilingualism, bicultural.

В лингвистическую литературу термин «интерференция» был введён учёными пражского лингвистического кружка. Однако широкое признание этот термин получил после выхода в свет монографии У. Вайнрайха «Языковые контакты: состояние и проблемы исследования».

По мнению Г. М. Вишневской, «в настоящее время ещё не определены факторы и предпосылки явлений интерференции на всех языковых уровнях, нет полного и развёрнутого описания речевых явлений интерференции, в научной среде нет единства в трактовке основных понятий теории интерференции, нет единой методологии и методики изучения явлений интерференции» [1, с. 35].

Вопрос о проявлении языковых интерференций в речи (устной и письменной) в настоящее время представляется актуальным, поскольку с процессом глобализации и проявлением межнациональных контактов происходит смешение языков и культур, в связи с чем интерес к проблемам би- и полилингвизма возрастает. Взаимное влияние языков, как правило, накладывает отпечаток на одну или обе языковые системы и приводит к возникновению явления языковой интерференции.

Языковую интерференцию относят также и к переключению кодов, попеременному использованию двух и более языков в рамках одного языкового контакта. По мнению Л. П. Крысина, способность к кодовым переключениям свидетельствует о высоком уровне знания языков, на которые происходит переключение. Механизм кодовых переключений обеспечивает взаимопонимание между участниками коммуникативного акта [2, с. 375], а интерференция как раз и является одним из механизмов кодового переключения. Прагматическая особенность языковой интерференции заключается в сознательном действии, преследовании определённой цели при переходе на другой язык, способствующей определённому коммуникативному акту.

Целью данной статьи является рассмотрение явления языковой интерференции как одной из категорий кодового смешения при передаче лингвистической информации в романе англоязычного бикультурального писателя-полилингва Энтони Берджесса «Мед для медведей» (Anthony Burgess «Honey for the Bears»).

Э. Берджесс занимался писательской деятельностью, постоянно меняя место проживания – Италия, Мальта, Америка, Советский Союз и Монако – лишь немногие страны, которые становились его домом на неопределённый период времени. Э. Берджесс владел английским, русским, немецким, испанским, итальянским, валлийским, японским и малайским языками, занимался переводческой деятельностью. В романе «Заводной апельсин» ('Clockwork Orange') писатель создаёт искусственный язык «надсат» – смесь русского, английского и американского сленга, на котором говорят герои романа.

Биографические данные позволяют с полным основанием утверждать, что проживание в различных странах влекло к изучению других языков. Это и определяет авторское многоязычие как равноценное (по уровню языковой компетенции билингва), симметричное (по характеристике социально-ролевой и функциональной равноправности двух языков), активное (по преобладающим речевым навыкам и видам речевой деятельности билингва), контактное, прогрессивно-регрессивное (как характеристика этапов смены языка), искусственное (по способу освоения второго языка, поздний тип). Иностранными языками Э. Берджесс овладел уже в зрелом возрасте, его детство прошло в монокультурном обществе.

В 1961 году Э. Берджесс посетил советский Ленинград, что, в свою очередь, послужило сюжетом для романа «Мед для медведей» (Honey for

the Bears). Действие романа происходит в Ленинграде, поэтому в данном произведении автор активно использует русский язык. Главные герои романа Пол Хасси и его жена Белинда направляются в Ленинград для оказания помощи жене покойного друга, а также с целью перепродажи платьев, которые в то время являлись настоящим дефицитом в Советском Союзе. Пол надеется подзаработать, однако незнание языка и отсутствие культурной и политической информации заставляют героя пережить массу неприятных ситуаций, включая драки, арест, помещение жены в психлечебницу, где ей «промывают мозги» и «кормят» лекарствами. Пол теряет свои сбережения и жену, возвращается на родину, надеясь, что больше никогда не вернётся в Советский Союз.

Способы выражения языковой интерференции и смешение кодов в анализируемом произведении намеренны. Вкрапления на русском языке в тексте оригинала в основном передаются при помощи транслитерации: «*I bring red caviar, tin crab, **ogurets** in sour cream, black bread.*»; «*'Da da da da,' went the officer like a baby, laying comforting hands on Paul. Paul joined the disembarkation*»; «*'Narkotik,' persisted the customs-man; with confidence he said, coming out of it, 'Bagazh'. Distractedly they thanked him*» [3]. В данных примерах русские лексические единицы транслитерированы с учётом оригинального звучания и переданы без каких-либо искажений. Подобные вкрапления были использованы автором: в коротких диалогах между русскими, например, «*Khorosho, khorosho,*» a kind voice was saying from the door»; для передачи советских реалий: «*Jaunty girls from Intourist called cowed blue-clad serf porters **tovarishch**; ill-dressed and handsome, ear-rings jingling, they strode among the crowds of disembarked*»; при обычном авторском переводе английских слов на русский для пояснения англоязычному читателю: «*Chaika, chaika went the gulls, announcing that they were Russian gulls or **chaiki***» [3]. Представленные вкрапления выполняют детализирующую функцию, передают особенности описываемой ситуации в определённых обстоятельствах. «*'Москва', said a poster, and the Kremlin glowered horribly*»; «*By the door of this room was a cigarette-machine glowing the letters 'АВТОМАТ'; it had gone mad and was whirring out free cigarettes to a gleeful group who were cramming them into their pockets*» [3]. Вкрапления на кириллице передают оригинальную информацию, представленную на указателях, выполняя детализирующую функцию.

Большой интерес для исследования представляют иноязычные вкрапления с отклонениями от оригинального звучания/написания. Возможно, такие отклонения являются следствием неправильной фонетической дифференциации. Вероятно, автор не различал некоторые фонемы русского языка и поэтому передавал их похожими английскими буквами и их сочетаниями: «*Open mind – **otkruituiy rassodok** (вместо *otkritiy rassudok*), did that mean anything to them?*»; «*Belinda seemed much better; she ascended jauntily towards the noise of jazz which wasn't quite jazz – **dzhez** (рус. «джаз»), rather: it was fiercely Russian under the corny sax-and-trumpet configurations of 'Lady, Be Good', some desperate martial melancholia brewing up.*»; «*Very illegal. So as to ruin the financial, the financial – **nye znaiu slivi** (вместо *slo-**

vo), 'he said impatiently to Zverkov (Karamzin said)»; «Paul didn't want that, he wanted to get back to the ship and so kept saying, 'Parakhod, parakhod,' but the driver refused to understand Paul's Russian» [3] (лингворефлексивная функция, автор отражает свое представление о звучании и написании русских слов).

«'Come on,' said Belinda, following the reek of his fresh papiros, 'let's go and get some nice cool Soviet air. And see that man Stroganov.'» (номинативная функция, автор заменяет английское слово *cigarettes* на русский аналог). «'Mir bloody miru', responded Paul. He felt an apocalyptic drunkness» [3] (эмотивная функция). В данной категории иноязычные вкрапления встраиваются в предложения и выполняют функцию их членов.

Смешение кодов проявляется и путём присоединения артикля к русскому транслитерированному существительному, например, «'A present,' he said, 'a podarok.'». Кроме того, в тексте оригинала можно встретить транслитерированные предложения на русском языке: «Paul took a small burning mouthful. 'Za vashe zdorovyе.' Yegor Ilyich sank a tenth of the bottle. 'Za vashe zdorovyе'»; «Da da da, ponimaiu, I understand» [3] (детализирующая функция).

Во многих случаях вкрапления сопровождаются авторским переводом в качестве пояснения, либо объясняются контекстуально, например, «'Pozhal'sta', she excused herself»; «The doctor was fumbling at one of the suitcases. She said, 'Otkruivayetye' 'she means you to open up', said Lukerya» [3].

Таким образом, Э. Берджесс использует включения на русском языке в диалогах между советскими гражданами в контексте коммуникативного акта главного героя с русскоязычными носителями с целью передать атмосферу советской действительности и социокультурную обстановку, в которую он попал. Роман также характеризуется сатирическим стилем изложения, поэтому иноязычные вкрапления также вносят вклад в создание комического эффекта.

#### Список литературы

1. Вишневская Г. М. Билингвизм и его аспекты: учеб. пособие / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1997. 98 с.
2. Крысин Л. П. Владения разными подсистемами языка как явление диглоссии // Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. М., 2004. С. 468–474.
3. Burgess A. Honey for the Bears. Norton Paperback Fiction, 1996. 256 p.

#### References

1. Vishnevskaja G. M. *Bilingvizm i ego aspekty: ucheb. posobie* [ Bilingualism and its aspects: Textbook. allowance]; Ivan. gos. un-t. Ivanovo, 1997. 98 p.
2. Krysin L. P. *Vladienija raznymi podsystemami jazyka kak javlenie diglossii* [Possession of different subsystems of the language as a phenomenon of diglossia ] *Russkoe slovo, svoe i chuzhoe: Issledovanija po sovremennomu russkomu jazyku i sociolingvistike* [Russian word, one's own and others': Studies on the modern Russian language and sociolinguistics]. Moscow, 2004. Pp. 468–474.
3. Burgess A. Honey for the Bears. Norton Paperback Fiction, 1996. 256 p.

## Сведения об авторах

**Вигерина Людмила Ивановна** – доцент, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); e-mail: livigerina@yandex.ru

**Денисова Елена Александровна** – доцент, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); e-mail: denisovaea72@mail.ru

**Джаббарова Егана Яшар кзы** – аспирант, Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург); e-mail: EganaTheOne@mail.ru

**Жиркова Марина Анатольевна** – доцент, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); e-mail: manp@mail.ru

**Конюкова Мария Львовна** – преподаватель, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург); e-mail: markon72@list.ru

**Кравцов Андрей Николаевич**, куратор издательского проекта «ЧтецЪ», кандидат филологических наук (Москва); e-mail: kravtsov@4tets.ru

**Морозова Ольга Николаевна** – заведующий кафедрой английской филологии, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); e-mail: olfrost@mail.ru

**Никольский Евгений Владимирович** – профессор, Институт Русистики Варшавского университета, доктор филологических наук (Республика Польша, Варшава); e-mail: Eugenius-08@yandex.ru

**Ничипоров Илья Борисович** – профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, доктор филологических наук (Москва); e-mail: il-boris@yandex.ru

**Отрадин Михаил Васильевич** – профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург); e-mail: leynina@mail.ru

**Петрова Светлана Андреевна** – доцент, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); e-mail: s.petrova@lengu.ru

**Слободнюк Сергей Леонович** – профессор, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, доктор философских наук, профессор (Санкт-Петербург); e-mail: gumilev65@mail.ru

**Юрьев Александр Михайлович** – доцент, Ярославский филиал Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат исторических наук (г. Ярославль); e-mail: alejandrouriev@mail.ru

## About authors

**Vigerima Ludmila** – Candidate of Philological Science, associate professor at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: livigerina@yandex.ru

**Denisova Elena** – Candidate of Philological Science, associate professor at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: denisovaea72@mail.ru

**Dzhabbarova Egana** – aspirant at Ural Federal University (Ekaterinburg); e-mail: EganaTheOne@mail.ru

**Zhirkova Marina** – Candidate of Philological Science, associate professor at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: manp@mail.ru

**Konyukova Maria** – Professor at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: markon72@list.ru

**Kravtsov Andrey** – Chtets Publishing Project; curator; PhD (Moskau); e-mail: kravtsov@4tets.ru

**Morozova Olga** – Doctor of Philological Science, professor, chairholder at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: olfrost@mail.ru

**Nikolsky Evgeny** – Doctor of Philological Science, professor at Institute of Russian Studies, University of Warsaw (Poland, Warsaw); e-mail: Eugenius-08@yandex.ru

**Nichiporov Ilya** – Doctor of Philological Science, professor at Lomonosov Moscow State University (Moscow); e-mail: il-boris@yandex.ru

**Otradin Mihail** – Doctor of Philological Science, professor at Saint Petersburg State University (St. Petersburg); e-mail: leynina@mail.ru

**Petrova Svetlana** – Candidate of Philological Science, associate professor at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: s.petrova@lengu.ru

**Slobodnyuk Sergey** – Doctor of Philological Science, Doctor of Philosophy Science, professor at Pushkin Leningrad State University (St. Petersburg); e-mail: gumilev65@mail.ru

**Yurjev Alexander** – Candidate of Historical Science, associate professor at branch of Pushkin Leningrad State University (Yaroslavl'); e-mail: alejandrouriev@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.

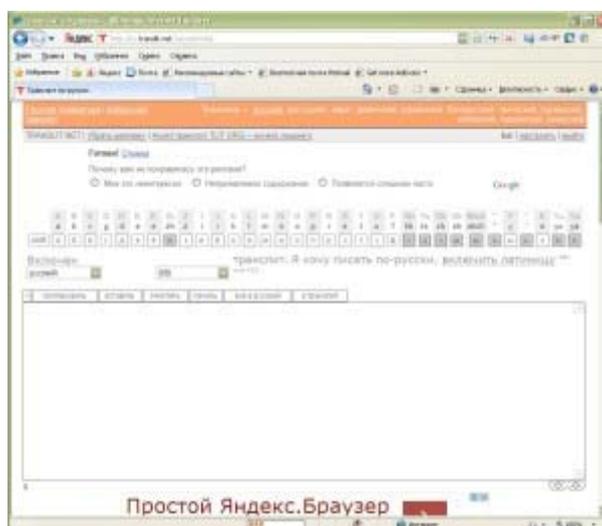
## Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

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)**

**№ 2 (2)**

*Оригинал-макет Н. П. Никитиной*

---

Подписано в печать 20.10.2017. Формат 60x84 1/16.  
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 9,25. Тираж 500 экз. Заказ № 1389

---

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