

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА

ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

Научный журнал

№ 1 (3)

Санкт-Петербург
2018

PUSHKIN LENINGRAD STATE UNIVERSITY

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

Scientific journal

№ 1 (3)

St. Petersburg
2018

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

2018
№ 1
(3)

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

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

SCIENTIFIC JOURNAL
ART LOGOS
(THE ART OF WORD)

2018
№ 1
(3)

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

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

Содержание

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>В. В. Высоцкая</i> Проблема выбора в повести Гоголя «Шинель»	7
<i>И. А. Балашова, В. В. Рецов</i> Роль образа огня в представлении И. А. Гончаровым характеров и типов романа «Обрыв»	19
<i>Д. Вальчак</i> «Сикстинская Мадонна», «Мертвый Христос» и икона Богоматери: Ф. М. Достоевский о религиозной живописи и иконописи	31
<i>Е. А. Казеева</i> Осмысление произведений новейшей отечественной словесности на страницах рукописного журнала «Школьные досуги» (на примере ранних пьес М. Горького)	42
<i>Е. В. Никольский</i> Роман-семейная хроника и проблема жанрового своеобразия романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы»	57
<i>Л. В. Диденко</i> Мифологема реки и её художественное воплощение в произведениях А. А. Блока и М. А. Шолохова	80
<i>Д. А. Майорова, О. Ю. Осьмухина</i> Специфика конструирования фантастического мира в повести И. Ефремова «Сердце змеи»	88
<i>И. Б. Ничипоров</i> «Тавро Кассандры» Чингиза Айтматова как роман-антиутопия	98
<i>С. П. Гудкова</i> Художественные особенности стихотворной журнальной подборки	105
<i>В. А. Гавриков</i> Альбом «Театр» Ольги Арефьевой в зеркале интертекстов (Данте, Шекспир, Коллоди, Кэрролл, Ломоносов, Радищев, Тредиаковский, Пушкин...)	115

ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

<i>С. Г. Воркачев</i> Аксиологическая многомерность познавательной способности: интеллект в научном дискурсе	127
<i>М. П. Завгороднева, С. В. Шустова</i> «Berg» как актуализатор природно-ландшафтного кода (на материале фразеологизмов и паремий немецкого языка)	144
Сведения об авторах	153

Contents

THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Valentina Vysotskaya</i> The Problem of Choice in Gogol's Story "Overcoat"	7
<i>Irina Balashova, Vasilij Retsov</i> The Role of the Image of Fire in I. A. Goncharov's Characters and Types in the Novel «The Cliff»	19
<i>Dorota Walczak</i> "Sistine Madonna", "The Dead Christ" and the Icon of the Mother of God: F. M. Dostoevsky on Religious and Icon Painting	31
<i>Elena Kazeeva</i> Comprehension of the Works of Modern Russian Literature on the Pages of the Hand-written Magazine «School Leisure» (on the Example of M. Gorky's Early Plays)	42
<i>Evgeny Nikolsky</i> The Novel-Family Chronicle and the Problem of Genre Originality of the Novel by D. N. Mamin-Sibiriyak "Privalov's Millions"	57
<i>Larisa Didenko</i> Mythology of the River and its Artistic Realization in the Works of A. A. Blok and M. A. Sholokhov	80
<i>Darja Majorova, Olga Osmukhina</i> Specifics of Creating of Fantastic World in the Novel by I. Efremov «Cor Serpents»	88
<i>Ilija Nichiporov</i> "Cassandra's Brand" by Chingiz Aitmatov as a Dystopian Novel	98
<i>Svetlana Gudkova</i> Artistic Features of Poetry Magazine Selection	105
<i>Vitaly Gavrikov</i> The Album "Theatre" by Olga Arefieva in the Mirror of Intertexts (Dante, Shakespeare, Collodi, Carroll, Lomonosov, Radishchev, Trediakovsky and Pushkin...)	115

THE THEORY OF DISCOURSE AND LINGUISTIC STYLES

<i>Sergey Vorkachev</i> Axiology of Intelligence: Intellect in Scientific Discourse <i>Marija Zavgorodneva, Svetlana Schustova</i>	127
“Berg” as an Actualisator of the Natural Landscape Code of Culture (in the Case of German Phraseologisms and Paremias)	144
About authors	155

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 821.161.1

ГРНТИ 17.09

В. В. Высоцкая

Проблема выбора в повести Гоголя «Шинель»

В повести «Шинель» обнаруживаются два слоя: первый, бытовой, слой представляет собой рассказ о мелком чиновнике и его трудах по приобретению новой шинели, в другом, бытийном, речь идет о литературных трудах и судьбе писателя.

Сюжет повести разделяется на две части – создание шинели и утрата шинели, а переломным моментом стала вечеринка у помощника столоначальника. Обретение шинели привело к изменению статуса и сделало возможным расширение сферы существования, что топографически показано как переход от линейного движения в двумерное пространство четырехугольной площади. Проблема выбора дороги в локусе города коррелирует с проблемой перехода автора повести в статус писателя, осуществленный в 1836 году. Премьера «Ревизора», как начало самостоятельного пути, была для автора поворотным моментом, обозначающим вхождение в новое для него пространство.

Существенную роль в структуре повести играет число два. В событийном плане это число отражает повторяемость, а также параллельность и антипараллельность событий на пространственной и временной осях, а в духовном плане – выбор из двух возможных путей в ситуации, приведшей к необходимости изменений.

Ключевые слова: Гоголь, повесть «Шинель», двойственность, выбор, соблазн, петербургский текст, символ.

Valentina Vysotskaya

The Problem of Choice in Gogol's Story "Overcoat"

In the story "Overcoat" two layers are found: the first, the everyday layer is a story about a petty official and his works on the acquisition of a new overcoat, in another, being, it is a question of literary works and the fate of the writer.

The plot of the story includes two parts – the creation of a greatcoat and a party at the assistant head clerk with the subsequent loss of a greatcoat. The acquisition of a greatcoat led to a change in status and made it possible to expand the sphere of existence, which is topographically shown as a transition from linear motion to two-dimensional space of quadrangular area. The problem of choosing a road in the locus of the city correlates with the problem of the author's transition to the status of a writer, carried out in 1836. The premiere of the play «The Inspector», as the beginning of an independent path, was for the author a turning point, indicating an entry into a new space for him.

An important role in the structure of the story is played by the number two. In the event plan, this number reflects the repeatability, as well as the parallelism and antiparallelism of events on the spatial and temporal axes, and in the spiritual plane – the choice of two possible paths in a situation that led to the need for change.

Key words: Gogol, the story "Overcoat", duality, choice, temptation, text of Petersburg, symbol.

*Страшно оттого, что не живется – спится...
И всё двоится, всё четверится.
Зинаида Гиппиус.*

В повести «Шинель» число два как удвоение или двойственность, а также число четыре как двойное удвоение играют конструктивную роль и проявляются на всех уровнях.

Число два как лексический повтор: «Итак, в *одном* департаменте служил *один* чиновник. Имя его было *Акакий Акакиевич*» (Курсив здесь и далее мой. – В. В).

Фонетический повтор: *ноги нагишом, у черепахи череп, лапки под ап-плике.*

На уровне чисел: чтобы сшить новую шинель, нужно было 80 рублей. Половина этих денег – 40 рублей – у Башмачкина уже была, необходимо было *удвоить* эту сумму. Наконец, нужная сумма собрана, и шинель заказана. «Петрович провозился за шинелью всего *две* недели», а за работу взял *двенадцать* рублей. Надев новую шинель, Акакий Акакиевич почувствовал, что тут «*две* выгоды: одно, что тепло, а другое, что хорошо». Значительное лицо, к которому обратился за помощью Башмачкин, ввел *двухступенчатый* порядок доклада.

На уровне конструкции: решая вопрос, заказывать ли Петровичу шинель, Башмачкин приходит к нему *дважды*, причем описание этих двух визитов повторяется почти слово в слово. Во время первого визита Башмачкина к Петровичу является *дважды* упоминаемая табакерка с портретом генерала.

По пути к дому помощника столоначальника и на обратном пути Башмачкин «встретился» с *двумя* дамами, первая была изображена на картине в освещенном окошке магазина, а вторая прошла мимо, симметрично *две* дамы генерала – это жена и Каролина Ивановна. Кроме того, в повести фигурируют *две* немки – Каролина Ивановна и жена Петровича, о которой автор намерен сказать слова *два*. Шинель Башмачкин надевал всего *два* раза – в департамент и в гости, а отняли ее *два* грабителя.

Дважды пересеклись пути Акакия Акакиевича с будочником и его алебардой – в первый раз, когда он вышел ошеломленным от Петровича, узнав, что нельзя починить старую шинель, и во второй раз, когда с него сняли новую.

По отношению к пространственным характеристикам число два отображает движение героя, которое в начале повести представляет собой перемещение по одной линии, но в двух противоположных направлениях: дом – департамент, департамент – дом. Указание на линейное движение подкрепляется упоминанием ровным почерком написанных строк.

Более сложные пространственные конструкции наблюдаются в период создания шинели. Решение проблемы – шить или не шить новую шинель – приводит к потере направления движения, хотя это движение остается однолинейным, когда вышедший от Петровича Башмачкин был как во сне и пошел «совершенно в противную сторону».

С обретением шинели появилась новая траектория движения, направленная к дому помощника столоначальника. Этот путь в непривычное для героя пространство содержал в себе разного рода соблазны.

Тема соблазна прозвучала уже на этапе шитья шинели, когда герою в смелых мечтах грезились воротник из куницы, и он едва не сделал ошибки в письме, чего с ним обычно не случалось. Значительное внимание, которое уделяется выбору воротника, объясняется тем, что именно по нему определялся статус чиновника. Высшие чины носили шинели с бобровым воротником, а черный бобер относится к семейству куньих, поэтому воротник из куницы должен был стать знаком принадлежности к высшему обществу. Мечта о недоступном воротнике и, как следствие, «чуть было даже» не сделанная ошибка в письме, выходили за обычные рамки существования старательного переписчика, а невоплощенность мечты (вместо куницы купили кошку) коррелирует с несделанной ошибкой.

Одновременно с воодушевлением у героя возникает боязнь потери привычного образа жизни, который в «дошинельный» период выразился как невыполнимость задания «переменить кое-где глаголы из первого лица в третье», а затем как потеря направления движения.

Возможное расширение сферы существования показано как переход от линейного движения в двумерное пространство, и здесь появляются два четырехугольника: первый возникает на крышке табакерки Петровича в связи с потенциальным приобретением шинели, другой – в географическом пространстве города и имеет отношение к уже обретенной шинели.

Оба четырехугольника связаны с проблемой выбора, и в обоих случаях необходимость выбора порождает чувство страха. В тот момент, когда герой утратил надежду на починку старой шинели, и «все, что ни есть в комнате, так и пошло перед ним путаться», он ясно видит перед собой только четверугольный лоскуток бумажки на месте утраченного лица генерала. Возвращаясь с вечеринки домой в новой шинели, Башмачкин с невольной боязнью переходит с улицы на площадь, очевидно, четырехугольную. Ощущение страха и предчувствие недоброго подчеркиваются лексическими маркерами: бесконечная площадь глядела *страшную* пустыню, и этой площадью *перерезывалась улица*, по которой шел Башмачкин, причем зловещее слово *перерезывалась* находится в выделенной, начальной позиции.

Еще один четырехугольник возникает при описании обстоятельств рождения Башмачкина и поиска имени для него. Здесь Гоголь *дважды* использует слово «против», обозначая с его помощью, как время рождения ребенка, так и место расположения его матушки: «...родился Акакий Акакиевич *против* ночи». «Матушка еще лежала на кровати *против* дверей». По правую руку от матушки стояли кум, служивший столоначальником, и кума, жена квартального офицера. Эти подробности о расположении матушки на кровати «против дверей» и кума с кумой справа от нее играют конструктивную роль. Два «против», обозначающих время и место рождения Акакия Акакиевича, образуют конфигурацию, которая объединяется в реальном пространстве комнаты с двумя линиями расположившейся на кровати матушки и стоящих по правую руку от нее кума и кумы, замыкая таким образом новорожденного в пространственно-временной четырехугольник.

Во всех этих ситуациях существует альтернатива: какое из трех предложенных имен выбрать для новорожденного, шить или не шить новую шинель и вступать ли на площадь.

Принятое решение вступить на площадь привело к утрате шинели, а визит к генералу не оставил надежды на ее возвращение, и Башмачкин идет домой по вьюге, а ветер дует на него со всех *четырех* сторон. В действительности представляется невероятным, чтобы ветер дул сразу с четырех сторон, однако такая картина дает автору возможность показать, что здесь герой уже не имеет выбора. Несмотря на то, что он находится в открытом пространстве, не ограниченном замкнутым четырехугольником, любая смена направления не даст ему возможности избежать ветра. Следствием явилась болезнь и смерть Башмачкина, а пришедший к нему на

квартиру сторож узнал, что «*четвертого* дня похоронили». Известие о смерти бедного Акакия Акакиевича произвело на значительное лицо неприятное впечатление, и он делает попытку как бы отворотиться от этой истории, забыть о ней, однако по воле автора повторяет путь Башмачкина, только со сдвигом на временной оси.

Обстоятельства, предшествующие ограблению Башмачкина, дублируются генералом: каждый из них выпил *два* бокала шампанского, придавших им веселости, а клочки снега, подбрасываемое в лицо генерала, отсылают к клочкам бумаги, которые сыпали на голову Башмачкина его сослуживцы; объединяет их и отсутствие обзора в самый момент ограбления.

Башмачкин был ограблен по пути домой, а генерал лишился шинели, когда ехал в противоположном от дома направлении, следовательно, в ситуации ограбления генерал проходит тот же путь, что Башмачкин, но в зеркальном отражении.

После ограбления перепуганный генерал не поехал к своей приятельнице немке Каролине Ивановне, а «как стрела» помчался по направлению *к дому*. Башмачкину также не удалась встреча с дамой, которая «как молния» прошла мимо, когда он шел *от дома* на вечеринку.

Взаимосвязь и взаимное влияние этих двух персонажей осуществляется, таким образом, по принципу параллельности и антипараллельности на пространственной и временной осях.

Разъединяют Башмачкина и значительное лицо разные цели и разные пути к достижению этой цели. Для значительного лица новый статус означал продвижение по карьерной лестнице, а очередной чин был им *п о л у ч е н*, для Башмачкина приобретение шинели явилось необходимостью, продиктованной внешними обстоятельствами, и сопровождалось многими жертвами, а результатом явилось не продвижение по службе, а иное положение в сообществе. Различаются и ситуации, предшествовавшие ограблению: генерал не предвидел опасности, т.к. нападение было совершено сзади, а Башмачкин предчувствовал «что-то недоброе», но вступил на площадь сознательно, хотя и со страхом, который заставил его закрыть глаза.

Любая площадь представляет собой замкнутое четырехугольное пространство, однако в описаниях петербургского пейзажа пределы этого пространства могут расширяться настолько, что оно теряет свою замкнутость. Площадь, которую увидел герой, уходит в бесконечность и потому сравнивается с пустыней и морем, а ее перспективность, открытость порождает

ет, с одной стороны, чувство незащищенности, с другой стороны, дальновидение как прозрение своего пути.

Выбор, который стоял перед героем ввиду этой бесконечной площади, «срывается в метафизику» [4, с. 399–400], а бытовая история переходит в бытийную.

Основной мотив повести – это выход снизу вверх, с периферии к центру, к свободе и успеху или к потере и поражению. Проблема выбора дороги в географическом пространстве актуализируется как проблема перехода в другое пространство существования, значимой для самого автора в связи с ситуацией, сложившейся к 1836 году. С выходом «Миргорода» и «Арабесок» закончилась первая половина его творчества, и Гоголь, осознав свою писательскую миссию, ушел из университета. Он решил сочинить пьесу, под влиянием которой, как он надеялся, произойдет пере рождение всего общества, и создал «Ревизора».

Премьера пьесы была для автора поворотным моментом, обозначающим вхождение в новое для него пространство, сходным образом для Башмачкина переломным моментом стало обретение новой шинели, обеспечившей переход в иной статус. Вечеринка в честь новой шинели была для героя «точно самый большой торжественный праздник», ассоциирующийся с театральной премьерой.

На пути к дому столоначальника Башмачкин останавливается перед освещенной витриной магазина, где выставлена картина, изображающая красивую женщину, которая скидала с себя башмак. Картина в освещенной витрине наводит на мысль о театральной сцене, а описание самой вечеринки обнаруживает большое сходство с описанием театра в «Евгении Онегине».

1. *Театр уж полон; ложки блещут;*

2. Видно, что *уж* чиновники *давно собрались;*

1. Партер и кресла, *всё кипит;* / В райке нетерпеливо плещут, / И, взвившись, занавес *шумит;*

2. ...стоял самовар, *шумя* и испуская клубами пар. <...> За стеной был слышен *шум* и говор. <...> Все это: *шум* и говор и толпа людей, – все это было как-то чудно Акакию Акакиевичу;

1. *И вдруг прыжок, и вдруг летит,* / Летит, как пух из уст Эола; / *То стан сохнет, то разовеет,* / *И быстрой ножкой ножку бьет;*

2. ...у которой *всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения;*

1. Двойной лорнет скосясь наводит/ На *ложки незнакомых дам;*

2. ...подбежал было вдруг, неизвестно почему, за *какою-то дамою*;
1. *С мужчинами со всех сторон/ Раскланялся*;
2. Он <...> *засматривал тому и другому в лица*;
1. Отворотился – и *зевнул* <...> Но и Дидло мне *надоел*;
2. ...и чрез несколько времени начал *зевать*, чувствовать, что *скучно*;
1. *Везде блистают фонари*;
2. Помощник столоначальника жил на большую ногу: на лестнице *светил фонарь*;
1. И *кучера вокруг огней, / Бранят господ* и бьют в ладони;
2. Кое-какие мелочные лавки <...> были отперты, другие же, которые были заперты, показывали, однако ж, длинную *струю света*, означавшую, что они не лишены еще общества, и, вероятно, *дворовые служанки и слуги еще доканчивают свои толки и разговоры*, повергая своих *господ* в совершенное недоумение насчет своего местопребывания;
1. А уж Онегин *вышел* вон;
2. Он *вышел* потихоньку из комнаты.

Мир героя принципиально связан с письмом, и в повести литературный слой проявляет себя сквозь набоковские «зияния» в бытовом слое [3, с. 126], причем возникает он в первых же строчках повести. «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте», – так начинается повесть и сразу же вслед за этим Гоголь пишет о литературе, упоминая преогромнейший том какого-то романтического сочинения. Герой повести был титулярный советник, над которым «натрунились и наострились вдоволь разные *писатели*»; начальник отделения, где служил Башмачкин, был приятелем некоего *сочинителя*, на книгу которого заставил подписаться своих подчиненных. Сослуживцы Башмачкина сочиняют про него разные истории, а их разговоры о Фальконетовом монументе, т.е. о «Медном всаднике» – намек на литературный характер этой беседы и на их принадлежность к писательской среде.

Текстуальное пространство героя порождает литературные ассоциации, которые в повести выстроены по принципу притяжения – отталкивания.

Весь период создания шинели был для героя временем духовного подъема и вдохновения. О духовном воодушевлении автор говорит прямо: «питался *духовно*, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели». Слово «вдохновение» в повести не упоминается, но подразумевается в цитате «Огонь порою показывался в глазах его, в *голове* даже *мелькали са-*

мые дерзкие и отважные мысли», поскольку это очевидная отсылка к пушкинской «Осени», где речь идет о творческом вдохновении:

«И мысли в голове волнуются в отваге, / И рифмы легкие навстречу им бегут, / И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута – и стихи свободно потекут».

Погруженность героя повести в работу, воодушевление, которое он испытывает, слова о поставленной цели – все это наводит на мысль о писательском труде, а не о работе переписчика. Башмачкин избегает развлечений, ведет монашеский образ жизни, терпит нужду и лишения, что соответствовало представлению Гоголя о труде писателя, который должен всем жертвовать искусству. 28 июля 1836 г. Гоголь писал Жуковскому из Гамбурга: «Могу сказать, что я никогда не жертвовал свету талантом. Никакое развлечение, никакая страсть не в состоянии была на минуту овладеть моей душой и отвлечь меня от моей обязанности». Ср. в тексте «Шинели»: «Никто не мог сказать, чтобы когда-нибудь видел его на каком-нибудь вечере».

«Свой разнообразный и приятный мир» может возникнуть в воображении писателя, но не механического переписчика, и этот мир – источник удовольствия (*«наслаждение* выразалось на лице его»; *«написавшись всласть»*), а для окружающих героя чиновников тем же словом «наслаждение» обозначаются удовольствия свободного от работы времени (*«когда чиновники спешат предаться наслаждению оставшееся время»*).

Это противопоставление поддерживается литературной реминисценцией, поскольку в описании маленькой квартирке, где чиновники собираются, чтобы «поиграть в штурмовой вист, прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями, затягиваясь дымом из длинных чубуков», угадывается иронически сниженное описание дома Чекалинского в «Пиковой даме»: «Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалиясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки».

Следующий этап – путь на вечеринку в честь новой шинели также содержит интертекстуальные отсылки, образующие две противоположных линии.

По принципу соположения организована упомянутая выше литературно-театральная реминисценция («Евгений Онегин» и «Осень»), а имеющиеся в тексте отсылка к «Пиковой даме», напротив, построена на противопоставлении гоголевского (1) и пушкинского (2) текстов путем использования слов прямо противоположного значения.

1. «По мере приближения к квартире чиновника улицы становились *живее, населенней и сильнее освещены*».

2. «Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; *фонари светились тускло; улицы были пусты*».

1. «...*реже встречались ваньки с деревянными решетчатыми своими санками, утыканными позолоченными гвоздочками, – напротив, все попадались лихачи в малиновых бархатных шапках, с лакированными санками, с медвежьими одеялами, и пролетали улицу, визжа колесами по снегу*».

2. «*Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая за-поздалого седока. <...> Карета тяжело покати-лась по рыхлому снегу*».

1. «Остановился с любопытством перед *освещенным окошком_магазина...*».

2. «*Окна померкли*».

Еще одна отсылка к «Пиковой даме» возникает в начале повести, где упоминаются чиновники, которые рассказывали Башмачкину «составленные про него истории»: «про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба». Ср. в повести Пушкина: «Представиться ей, подбиться в ее милость, пожалуй, сделать ее любовником, но на все это требуется время, а ей восемьдесят семь лет».

Таким образом, путь героя сопровождают реминисценции, сформированные либо по принципу соположения, либо по принципу контраста. Соположение поддерживает позитивные, объединенные темой вдохновения характеристики периода создания и обретения шинели, а праздник в честь этого события ассоциируется с торжественной театральной атмосферой.

По принципу антитезы выстроены отсылки к «Пиковой даме», причем оппозиции организованы по-разному. В том случае, когда речь идет о времяпрепровождении сослуживцев Башмачкина, автор использует прием пародирования, высмеивая таким образом круг людей, стремящихся подражать образу жизни высшего общества. Кроме того, автор сталкивает это описание с последующим текстом, противопоставляя «*весь чиновный народ*» с его страстью к развлечениям («когда *все* стремятся развлечься») – одному Башмачкину, который проводит вечерние часы за переписываньем («написавшись всласть, он ложился спать»). Текст, изображающий путь Башмачкина на вечеринку, создан по принципу полной антонимичности тексту, изображающему ожидание Германна у дома графини. Автор вы-

страивает оппозицию эмоциональных характеристик героев и окружающего пейзажа, позитивных у Башмачкина и негативных у Германна, и противопоставляет динамику движения Акакия Акакиевича статичной позиции Германна, к тому времени уже захваченного «неподвижной» идеей обогащения.

Сформированная таким образом система оппозиций демонстрирует как неприятие рассеянного образа жизни, который ведут сослуживцы героя, так и отрицание идеи стяжательства, носителем которой является Германн.

Еще один вид противостояния наблюдается на семантическом уровне.

Выражения, в которых один словесный образ аннулирует другой, встречаются в тексте повести неоднократно: «поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого», «покойница матушка, чиновница, расположилась как следует окрестить ребенка»; «он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею шинели».

Остановимся более подробно на последней из приведенных цитат.

Здесь наблюдается явное семантическое рассогласование имен, поскольку «дух» и «вечная идея» не согласуются с именованнием утилитарной вещи, если трактовать слово «шинель» буквально. Для слова «шинель» естественны сочетания со словами, обозначающими ее качества (новая, теплая) и/или условия ее приобретения (желание, необходимость), но никак не с вечной идеей, тем более, что в повести обозначены точные сроки ее изготовления.

Несоответствие понятий духа и вечной идеи с шинелью было отмечено Андреем Белым, писавшим, что автор заставил героя питаться духовно идеей шинели на толстой вате, точно идеей Платона [2, с. 30], и данное толкование исходит из того, что главным словом в этом предложении является слово «шинель». Если же поместить в центр внимания сочетание «вечная идея», то окажется, что слово «шинель» не входит в потенциальное поле управляемых слов, образуемых этим сочетанием, поскольку вечная (бессмертная, нетленная, непреходящая) идея (мысль, общее понятие) требует дополнения, обозначающего отвлеченное понятие, например, творчество, искусство, просветительство, развитие, совершенствование.

Исходя из того, что герой повести находится в текстуальном пространстве, можно связать вечную идею с литературным творчеством и конкретно с текстом. Бытие текста вневременно, но для его существования необходим материальный носитель. Если вспомнить, что слово «текст» происходит от латинского *textum* (ткань, связь), которое имеет производ-

ное *textura* (ткань, соединение), то становится понятным то внимание, которое уделяется текстуре шинельной ткани, как аналогу носителя текста, при этом подчеркиваются те свойства, которые позволяют противостоять времени: «шинель на толстой вате, на *крепкой* подкладке *без износу*»; «купили сукна *очень хорошего* <...>лучше сукна и не бывает»; «на подкладку выбрали коленкору, но такого *добротного* и *плотного*, который <...> был еще лучше шелку и даже на вид казистей и глянцеvитей».

Таким образом, в повести присутствуют, как и в любом литературном изображении, две стороны [1, с. 17] одна, обращенная к читателю, и другая, нам не видная, неотделимая от автора и недоступная нашему непосредственному созерцанию. Тем не менее, автор «Шинели» является читателю в трех местах, связанных с ключевыми моментами в истории героя: при рождении, после смерти и в самый торжественнейший день, каким для самого автора стала премьера «Ревизора» – событие, на которое возлагались большие надежды и ради которого он решительно изменил свою жизнь.

В соответствии с развитием событий меняется значение числа «два», существенно важное для понимания повести: сначала оно обозначает повторяемость ситуаций, а затем, с появлением «вечной идеи», – выбор из двух возможных путей. Осуществленный выбор приводит к изменению, которое геометрически выражается как переход от линейного перемещения к двумерному пространству. При этом в повести, безусловно принадлежащей «Петербургскому» тексту, отсутствует вертикальная составляющая, обращенная к куполу или шпилю, что, по Топорову, в определенных обстоятельствах приобретает символическое значение [5, с. 351], но для героя символическое значение имеет двумерная фигура – четырехугольный лист бумаги с ровным почерком написанными строчками, за которыми видится приятный и разнообразный мир.

Список литературы

1. Анненский И. Ф. Портрет // Анненский И. Ф. Книга отражений. М., 1979.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 13–20.
3. Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1999.
4. Пильняк Б. А. Санкт-Питер-Бурх // Пильняк Б. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 2003. Т. 1.
5. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259–368.

References

1. Annenskii I. F. *Portret* [Portrait] // Annenskii I. F. *Kniga otrazhenii* [Book of reflections]. Moscow, 1979. P. 13–20.
2. Belyi A. *Masterstvo Gogolya* [Mastery of Gogol]. Moscow, 1996.
3. Nabokov V. V. *Nikolai Gogol'* [Nikolay Gogol]. *Lektsii po russkoi literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow, 1999.
4. Pil'nyak B. A. *Sankt-Piter-Burkh* [St. Peter-Burkh] // Pil'nyak B. A. *Sobr.soch. v 6 t.* [Collected Works in 6 volumes]. Moscow, 2003. T. 1.
5. Toporov V. N. *Peterburg i «Peterburgskii tekst russkoi literatury»*. (*Vvedenie v temu*) [Petersburg and the Petersburg Text of Russian Literature. (Introduction to theme)] // Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Favorites]. Moscow, 1995. Pp. 259–368.

**Роль образа огня в представлении
И. А. Гончаровым характеров и типов романа «Обрыв»**

Доминантная роль образа огня в романе «Обрыв» обусловлена осмыслением Гончаровым сложных взаимосвязей состояний любви и творчества, основных в жизни главного героя. Восприятие персонажей как неизменно сопровождаемых в своих характерных и типичных свойствах «огненными» реалиями присуще и Райскому, и автору, повествователю, а также создателю романа. Такая общность при наличии критики автором героя-художника выявляет особые перспективы Райского в контексте размышлений Гончарова о смене времени сна эпохой пробуждения – в том числе, и для главного героя романа.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, роман «Обрыв», огонь, любовь, страсть, творчество, художник, сон, пробуждение.

Irina Balashova, Vasilij Retsov

**The Role of the Image of Fire in
I. A. Goncharov's Characters and Types in the Novel «The Cliff»**

The dominant role of the image of fire in the novel «The Cliff» is caused by the Goncharov's understanding of complex interrelations of the states of love and creativity, which are fundamental in the life of the protagonist. The perception of the characters as invariably accompanied in their characteristic and typical properties of "fire" realities is inherent in both Raiskii, the author, the narrator and also the creator of the novel. Such a commonality with the presence of the author's criticism of the hero-artist reveals specific perspectives of Raiskii in the context of Goncharov's thinking about changing of sleeping time by the era of awakening, in particular, for the main character of the novel.

Key words: I. A. Goncharov, novel "The Cliff", fire, love, passion, creativity, artist, dream, awakening.

Создавая роман, получивший название «Обрыв», Гончаров писал С. А. Никитенко: «...вы правы, подозревая меня тоже в вере во всеобщую, всеобъемлющую любовь и в то, что только эта сила может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности <...> я и сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа...» [7, VIII, с. 31]. Озвученная в этом письме метафора не случайна, более того, она обнаруживает доминантный для творчества писателя

образ огня, выявление и осмысление которого в итоговом романе трилогии особенно важно. Определение роли и содержания образа огня как архетипа и мифологемы в творчестве Гончарова было осуществлено исследователями на примере романа «Обломов». Тема освещена в содержательных статьях Н. Л. Ермолаевой и В. Я. Звизняцкого. Архетип огня в романе представлен ими реализующимся в теме любви-страсти и образе Ильи-пророка, порождающего небесный огонь [8, с. 40–46; 9, с. 82–91]. Обращение к образу огня в романе «Обрыв» [15, с. 257–264] обнаружило перспективность осмысления интенции образа огня, связанной с творчеством и представленной в итоговом романе трилогии особенно полно.

После публикации романа «Обрыв» Гончаров назвал главные его темы: «...меня всюду поражал процесс разнообразного проявления страсти, то есть любви, который, что бы ни говорили, имеет громадное влияние на судьбу – и людей и людских дел. Я наблюдал игру этой страсти всюду, где видел ее признаки <...> и всегда порывался изобразить их, <...> на первом плане в романе являются неизбежные отношения обоих полов между собою – и в своем простом, естественном виде <...>, и в извращенном виде, в образе несчастных или безобразных страстей, этих болезней, поражающих тело и душу разом» [5, VI, с. 453–454, 455].

Образ любви-страсти соотносится и с названием романа. Одно из первых упоминаний об обрыве как важном топосе дано в рассказе об убийстве из ревности. Созданная позже в воображении Райского его картина предваряет тот накал страстей, которые испытают герои романа. И обрыв как образ-символ связан с выражением страсти. То же видит в нем В. И. Мельник: «Название романа «Обрыв» несет в себе и такой смысл: нравственное падение или, иначе говоря, грех. Этот же смысл в святоотеческой литературе имеет и слово “страсть”...» [12, с. 379]. С этим аспектом в личностях главных героев связан и образ огня: он выявляет также своеобразие характеров героев и особенности их типического содержания.

В новом романе природа страсти двойственна (разрушение-созидание),

как и природа огня, связанного с ней. Страсть как «болезнь» для писателя – это не только любовное возбуждение. «Беспощадная фантазия художника» вносит искусство в жизнь, делая зыбкой грань между реальностью и вымыслом. По замечанию Г. П. Козубовской, «специфичен для Гончарова творческий акт и его онтология: ощущая “написанное” как органическое, писатель превращается в маргинальную фигуру, находящуюся

юся на границе искусства и жизни, сотворяемого и реального миров» [10, с. 215].

Страсть как творческий экстаз – и благодостный, и тягостный – явлена, когда Райский занят Софьей, ее портретом. Он слышит прекрасную игру только что надоедавшего ему своими бесконечными упражнениями виолончелиста. Герой поражен «широко разливающимися волнами гармонии»: «Что это такое? <...> Рисовать с бюстов, пилить по струнам – годы? А дает человеческой фигуре, в картине, огонь, жизнь – одна волшебная точка, штрих; страсть в звуки вливает – одна нервная дрожь пальца! У меня есть и точка, и нервная дрожь – и все эти молнии горят здесь, в груди, – говорил он, ударяя себя в грудь. И я бессилён перебросить их в другую грудь, зажечь огнем своим огонь в крови зрителя, слушателя! Священный огонь не переходит у меня в звуки, не ложится послушно в картину!» [6, VII, с. 108].

«Священный огонь» здесь созидателен (огонь-творчество), и творчество предстает одним из проявлений страсти. Говоря о желании Райского вызвать чувство Софьи, Гончаров объединяет эти данности: «сколько ума, игры воображения, труда положил он, чтоб пробудить в ней огонь, жизнь, страсть...» [6, VII, с. 109]. Образ огня в романе также символ «эпохи Пробуждения» и явлен как огонь-страсть и огонь-творчество. Став основными, они реализуются в образе Дон Жуана, любовника и художника, каковыми является Райский.

В эпизодах романа, где герой пытается «пробудить огонь, жизнь, страсть...» в женщине, которой увлечен, Райский и выступает в роли Дон Жуана. В этом ключевом для европейской культуры образе предстали важные аспекты любви-страсти, и они были вновь актуализированы романтиками, в том числе русскими. Наиболее ярким в русской традиции стал образ, созданный Пушкиным. Его Дон Гуана отличает не только эротическая, но и творческая энергия: «...У вас воображенье / В минуту дорисует остальное...» [13, с. 19]. Создавая образы-типы, Гончаров привлекал опыт предшественников, не случайно и Райский видит в Дон Жуане Байрона художника, каким был Дон Гуан Пушкина.

В отличие от автора романа «Обрыв», герой долгое время не осознает противоречия при своем восприятии Дон Жуана как объединяющего свойства любовника и художника. А образ огня, сопровождающий Райского, служит «связующим звеном всех символов», «он объединяет материю и дух, порок и добродетель...», он «по самой своей сути является началом двойственности...» [2, с. 88].

Уходя от Софьи, Райский погружается «душой» в сон, где видит её в образе «холодной статуи», вдруг оживающей. В финале «Софья, в мечте его <...> в трепете слушала шепот бледного, страстного Милари...». «Любовник» нашел героиню и «разгадал» её «тайну», которая в воображении «бескорыстного артиста» воплощается в сцену из будущего романа. Любовник сделал свое дело. «В нем умер любовник и ожил бескорыстный артист» [6, VII, с. 150], – заключает автор. В свободном переложении произведения Овидия, где Пигмалион «пылает к подобию тела», а на празднике услышавшая просьбу Венера вняла ей, и в этот момент «трижды огонь запылал и взвился языками» [14, с. 135, 137], Гончаров использует образы огня и воды в их природных обликах как провозвестников жизни, усиливая в образе Райского способность героя к творческим проявлениям.

«Артистический сон» Райского отчетлив и сюжетен: «Женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне, под ясным, будто лунным небом, но без луны; в свете, но не солнечном, среди сухих, нагих скал, с мертвыми деревьями, с нетекущими водами, с странным молчанием. Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, жаждала пробуждения.

И вдруг из-за скал мелькнул яркий свет, задрожали листья на деревьях, тихо зажурчали струи вод. Кто-то встрепенулся в ветвях, кто-то пробежал по лесу; кто-то вздохнул в воздухе – и воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи; веки медленно открылись, и искра пробежала по груди, дрогнуло холодное тело, бледные щеки зардели, лучи упали на плечи.

Сзади оторвалась густая коса и рассыпалась по спине, краски облили камень, и волна жизни пробежала по бедрам, задрожали колени, из груди вырвался вздох – и статуя ожила, повела радостный взгляд вокруг...

И дальше, дальше жизнь волнами вторгалась в пробужденное создание...» [6, VII, с. 149–150].

После этого творческого сна, которым возвращен сюжет витальной метаморфозы, и не божественный огонь, как у Овидия, но солнечный свет вызвал искру жизни, а воды вторят ему, герою, увидевшему эту картину, стала ясна его роль: «“Да, артист не должен пускать корней и привязываться безвозвратно, – мечтал он в забытьи, как в бреде. – Пусть он любит, страдает, платит все человеческие дани... но пусть никогда не упадет под бременем их, но расторгнет эти узы, встанет бодр, бесстрастен, силен и творит: и пустыню, и камень, и наполнит их жизнью и покажет людям – как они живут, любят, страдают, блаженствуют и умирают... Зачем художник послан в мир!..” Райский тщательно внес в программу будущего рома-

на и это видение, как прежде внес разговоры с Софьей и эпизод о Наташе и многое другое, что должно поступить в лабораторию его фантазии» [6, VII, с. 50].

Но способный вдохнуть жизнь в портрет Софьи, пусть изображенной и с несоразмерной рукой, а также создать словами картину оживления, он мечтает о романе – «у живых людей, с огнем, движением страстью!» [6, VII, с. 150]. И приехавшему к родным Райскому Малиновка открывается как «широкая рама для романа...» [6, VII, с. 184]. В Марфеньке он видит персонажа идиллии и спрашивает себя, «...не стать ли героем тихого романа?». Но «непробудный сон» угнетает художника, и для творчества ему нужна страсть, такая, чтобы «ее жгучий зной, сжег бы, пожрал бы артиста». Любовник должен воскреснуть, чтобы «собственными нервами вытерпеть огонь страсти, и после – желчью, кровью и потом написать картину ее...». Примечательно, что для Райского-художника любовное увлечение, поиск страстной любви никогда не отделены от его творческих намерений, от искусства. И о Марфеньке он думает: «Она и искусство будут его кумирами» [6, VII, с. 229, 184, 248].

Решив, что «может быть, одна искра, одно жаркое пожатие руки вдруг пробудят ее от детского сна...», Райский получает поцелуй Марфеньки. Он разгорячен, ее пальцы «зажигали огонь в крови». А Марфенька тут же видит молнию, но понимает, что это «зарница играет за Волгой», и говорит: «... я боюсь грозы...». Райский же отрезвился и, вторя Обломову, превращается в не-Дон Жуана или Дон Жуана-наоборот и умоляет сестру: «...не ласкай меня <...> И будь статуей! <...> не давай воли <...> пока... позволит бабушка и отец Василий» [6, VII, с. 254, 257, 258]. Как художник Райский наблюдателен, он ощущает в интересе Марфеньки к Викентьеву прорастание любви, что во многом объясняет его поступок. Марфенька же, «обыкновенно все рассказывавшая бабушке, колебалась, рассказать ли ей или нет <...> и кончила тем, что ушла спать, не рассказавши, <...> легла пораньше, но не могла заснуть скоро: щеки и уши все горели», наконец, «она встала, вытерла лицо огуречным рассолом, что делала обыкновенно от загара, потом перекрестилась и заснула» [6, VII, с. 260]. Мифологема огня реализуется в этих сценах контекстуальными синонимами: «молния», «зарница», «искра», «жарко», «разгорелись», «красные», «горят», «загар».

Но уже профанацию пробуждения огнем страсти содержит сцена свидания с Крицкой, ироничная и по отношению к Райскому. Здесь в комическом свете показаны внешние признаки страсти: «Она пришла в экстаз <...> вздыхала, отдувалась, обмахивалась веером». Взгляды («лицо у ней

горело лучами торжества» [6, VII, с. 434, 435]) и поведение Полины Карповны – это обыгрывание внешних признаков при отсутствии чувства. А её истинное отношение к огню страсти – «непритворный страх».

И героиней романа, открывшей Райскому новые горизонты жизни и любви, является Вера. Она – «тайна создания», подобная той, что, скрытая, манит художника, и предстает брату, как Татьяна Пушкина, под луной, в мерцании звезд. Говоря ей о любви: «Ты и идея красоты, и воплощение идеи – и не умирать от любви к тебе?», Райский не получает отклика и цитирует поэта: «И вот счастье где: и “возможно” и “близко”, а не дается!» [6, VII, с. 504].

Стихия Веры, этого «тончайшего произведения природы», – гроза; молнии блещут в ее взгляде, над ней, перед ней и в ней, влекомой страстью, молния же поражает ее своим ударом «так быстро и неожиданно». Ее «инстинкт» готовит «к опыту по каким-то намекам, непонятым для наивных натур, но явным для открытых, острых глаз, которые способны, при блеске молнии, разрезавшей тучи, схватить весь рисунок освещенной местности и удержать в памяти» [6, VII, с. 386–387].

Автор усиливает впечатление о героине: «А у Веры именно такие глаза: она бросит всего один взгляд на толпу, в церкви, на улице, и сейчас увидит кого ей нужно, также одним взглядом и на Волге она заметит и судно, и лодку в другом месте, и пасущихся лошадей на острове, и бурлаков на барке, и чайку, и дымок из трубы в дальней деревушке. И ум, кажется, у ней был такой же быстрый, ничего не пропускающий, как глаза». Влюбленная, она сравнима с Мариной, в которую «как будто вложена какая-то молния». Она «горит, как на угольях», и просит Райского, стоя на краю обрыва, дать ей «искру» надежды [6, VII, с. 387, 236, 601, 602].

Веру убеждают два Дон Жуана, и, слушая Марка, в котором есть демонические черты (Л. С. Гейро отметила внимание Гончарова к драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан», созданной в 1858 году [4, с. 168]), увлеченная им, она теряет возможность быть воплощением веры: посещая часовню накануне рокового события, она не слышит Христа, на ее зов нет ответа. Нравственное ее содержание подвергнуто испытаниям, и Райский рядом с этой драмой. Для него, живущего во имя идеала, художественного его умножения и упрочения, падение Веры не меньшее потрясение, чем для героини. Он видит Веру преображенной, но торжество любви соседствует с грехом, и Райский «сам налил себе из желоба воды, смочил глаза, голову» [6, VII, с. 624].

Поначалу Вера иронизирует, называет страсть «горячкой». Знакомясь с ней, Райский отмечает, что она «вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес». Душа, «полная искр», не могла остаться безучастной к призывам предаться страсти, и возник пожар. Перед тем, как в последний раз спуститься в обрыв, Вера раскрывает «учителю», что творится в ее в душе: «Чтоб вы не шутили вперед со страстью, а научили бы, что мне делать теперь, – вы, учитель!.. А вы подожгли дом, да и бежать!» [6, VII, с. 288, 578].

Представления Райского о возможности единения идеала и любовной страсти, этой «болезни», терпят крах. «Ученица» открывает глаза «учителю», а он ничем не может помочь ей. И сам Дон Жуан-Райский страдает от мук ревности. Гнев и ревность «заглушали все человеческое» в нем: «лицо его озарилось какою-то злобно-торжественной радостью». Пораженный этим озарением, Райский спешит к садовнику за букетом «из одних поморанцевых цветов», символа чистоты невесты, и просит воды. Он «с жадностью выпил стакан, торопя садовника сделать букет», желая затушить ревность, потом снова «занял свою позицию в беседке и ждал... <...> Он злобно душил голос жалости. И “добрый дух” печально молчал в нем... тихая работа его остановилась. Бесы вторглись и рвали его внутренность...» [6, VII, с. 625, 626]. Жгучее чувство ревности здесь – еще один «прообраз адского огня»: «...ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные; она – пламень весьма сильный» [3].

Однако ревность отступает в Райском перед новым образом красоты: «Против его воли, вопреки ярости, презрению, в воображении – тихо поднимался со дна пропасти и вставал перед ним образ Веры, в такой обольстительной красоте, в какой он не видал ее никогда! У ней глаза горели, как звезды, страстью. <...> В глазах его совершилось пробуждение Веры, его статуи, от девического сна. Лед и огонь холодили и жгли ее грудь, он надрывался от мук и – все не мог оторвать глаз от этого неотступного образа красоты, сияющего гордостью...» [6, VII, с. 623].

«Бескорыстный артист» побеждает ревнивого любовника, и справедливо замечание К. Г. Юнга об архетипическом в художнике, который есть его «собственное произведение, а не человеческое существо», и страсть его к творчеству противоречит его стремлению к счастью [17]. Райский в трагические моменты предстал художником: он у постели умирающей Наташи, но видел он ее «царицей пира», «против воли группировал фигуры, давал положение тому, другому, себе <...> И в то же время сам ужасался

процесса своей беспощадной фантазии...» [6, VII, с. 112–113]. Таков он и перед Верой, обретшей новую красоту.

Отметим, что и свою проповедь красоты Райский произносит не от лица любовника: «Красота – и цель, и двигатель искусства, а я художник...». Он обнаруживает свое творческое состояние: «Красота <...> не пахнет только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека, <...> оплодотворяет творческую силу гения...» [6, VII, с. 356, 357].

Таким же внутренне напряженным, готовым выявить сдерживаемую, страстную, стихийную силу отношений, пока лишь предполагаемую видимой разницей человека «воспитания» и человека «поколения», как определил ее Гончаров в одном из писем [7, VIII, с. 375], предстает эпизод первого общения Райского и Волохова. Озябший в реке Марк предлагает сделать жженку и дважды поджигает ром. На оставшийся в его чашке «синий» «мерцающий» огонь приходит Татьяна Марковна, увидев свет в окне комнаты внука. Образ огня сопровождает Марка-соблазнителя, и в сцене ужина обнаруживает свою мифологическую и архетипическую содержательность и способность выявить особые свойства героя. Волохов, на которого впервые смотрит Райский, напоминает спокойную собаку, но малейшее шевеление, и «вся фигура полна огня, лает, скачет...». Марк предлагает взять приступом трактир, крикнув: «Пожар!». «Жженка запылала» у него, сказавшего: «я не сожгу дома», и он «зажег опять ром», а бабушка просит Райского, имея в виду чашку Марка: «Да потуши ты этот проклятый огонь!» [6, VII, с. 263, 266, 270, 273, 281].

«Что же он такое? Такая же жертва разлада, как я? Вечно в борьбе, между двух огней?» – думает Райский о Марке. Совмещение-столкновение двух огней прослеживается и в образе художника. Но этот образ снижается в ироническом замечании Марка: «Да, я артист <...>. Только в другом роде. Я такой артист, что купцы называют “художник”» [6, VII, с. 264, 263]. Склонность к пьянству и влюбчивость, по словам Марка, черты «наших художников», и Райский признает за собой вторую.

Отвечая Марку откровенностью на откровенность, Борис говорит о той роли дон кихотов, в которой он видит собеседника. Эти «хватаются за какую-нибудь невозможную идею, преследуют ее иногда искренно; вообразят себя пророками и апостольствуют в кружках слабых голов, по трактирам. Это легче, чем работать» [6, VII, с. 279]. Следует признать прозорливость героя, который произносит слова самого Гончарова, писавшего П. В. Анненкову об «уродливых крайностях» Волохова: «Всего более

он рисует новейшие типы мальчишек, неучей, с претензией вести общество вперед, чего в наше время не было» [7, VIII, с. 379].

Начавшееся противостояние героев, поддерживаемое атмосферой полумрака, когда при пылающей жженке «свечи потушили, и синее пламя зловещим блеском озарило комнату» [6, VII, с. 270], проявилось и в том, как Райский воспринял суждение Марка. Показав ему портрет младшей сестры, выслушав верные замечания, он признается в сомнениях по поводу возможности реализовать свои замыслы и слышит насмешливое: «Нет! <...> не сделаете: куда вам!» Райский горячо возражает: «...у меня есть воля и терпение...», но Марк продолжает: «Вижу, вижу: и лицо у вас пылает, и глаза горят – и всего от одной рюмки: то ли будет, как выпьете еще! Тогда тут же что-нибудь сочините или нарисуете...». Марк произносит поразившее Райского обобщение о художниках: «Много у нас таких было и есть <...> Это все неудачники!». Разговор продолжен, но Райский ведет его и с самим собой: «Ужели я... неудачник? А это упорство, эта одна вечная цель, что это значит? Врет он!» [6, VII, с. 274, 275].

Расхождение с Марком происходит и в том, важном для Райского и автора аспекте, который Волохов обозначил принадлежащим природе художника. Он говорит, что «художники взяли себе все» – вино, женщин, карты. Марк уличает Райского во влюбчивости, а женщин воспринимает в одном ряду с вином и картами. Это для Райского-художника неприемлемо, Волохов же бесцеремонно и зло высмеивает его увлечение Марфенькой. А в это самое время Борису стало «скучно с своим гостем». Его скука обнаруживает противоположность героев, ясную Райскому как творческой личности: он скучает там, где нет творческого начала. И ощутив холодность, злость, отсутствие сердца в Марке, он делает «очерк» о своем госте, сопровождая его предысторией, и они признаны их героем верными, а это обнаруживает возможность и способность Райского реализовать свой дар художника. И от героя, признавшего себя сегодняшним неудачником, Марк слышит важное: «Но я хочу... делать – я буду, – с азартом сказал Райский» [6, VII, с. 275, 276, 277, 279].

А придуманный Райским сюжет поддразнивания бабушки тоже осуществляется: Марк заснул, не назвав своей идеи и не допив ром. В его чашке «ползал чуть мерцающий синий огонек и, изредка вспыхивая, озарял на секунду комнату и опять горел тускло, готовый ежеминутно потухнуть» [6, VII, с. 280]. Татьяна Марковна пришла к внуку, увидев испугавший ее огонь.

Это слабое мерцание огня, его источник и просьба потушить его обретают символическое значение, усиленное восприятием Марка художественным зрением Райского, который испытал чувство скуки в присутствии человека, лишённого идеалов, неспособного к любви, готового к низменным поступкам. Так Гончаров сближает восприятие Волохова Райским и автором-повествователем, а также автором-творцом¹. Контраст же двух влюбленных героев подчеркнут заявлением Райского, пребывающего в состоянии горячего спора и страстного отстаивания правоты, о своем желании, готовности воплотить творческий замысел. Райский обнаружил главное в Волохове как участнике сюжета романа – его пренебрежительное отношение к женщине и нежелание трудиться. Начиная с этого момента убеждение Райского в особой роли любви, идеала красоты для него как художника укрепилось. Но именно отношения Веры и Марка заставят его с новой отчетливостью увидеть в любви как страсти и другую ее сторону, он отождествит Марка и «блудящий огонь» [6, VII, с. 622]. В анализируемой сцене образу огня принадлежит многоплановая роль выявления сущности обоих героев.

Марк предстал Дон Жуаном традиции и наказан. После ухода Тушина, когда Волохов вслух произнес по поводу своих понятий о любви: «Это логично!» – «вдруг будто около него поднялся из земли смрад и чад» [6, VII, с. 729]. Так огонь своим адском обликом вновь обнаружил худшее в герое.

Вовлеченность Райского в состояние любви к «молнийной» героине, любви страстной, «огненной» и связанной с творческими проявлениями так, что она неизбежно заменяется ими, выделяет его среди других героев. Автор нередко критичен по отношению к нему. Однако его влюбленный герой обретает в итоговом романе новые типологические свойства, и это свойства художника, верного идеалам, воспламеняющегося в обретении и отстаивании их, стремящегося к состоянию «священного» творческого горения, которое приведет к созданию совершенного художественного творения.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. [Эл. ресурс]: http://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Estetika.../5.pdf
2. Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. 176 с.
3. Библия. Песни песней Соломона. 8: 6.

¹ Используются определения М. М. Бахтина [1; 16]. По мнению М. В. Отрадина, различия героя и автора в связи с юмором последнего преобладают [12, с. 32, 33].

4. 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. 83–183.
5. Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит, 1980. Т. 6. С. 453–455.
6. Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 7. СПб.: Наука, 1997. 776 с.
7. Гончаров И. А. Письма // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит, 1980. Т. 8. 559 с.
8. Ермолаева Н. Л. Архетип огня в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Духовная жизнь провинции. Образы. Символы. Картина мира: Материалы Всероссийской научной конференции. Ульяновск: УлГТУ, 2003. С. 40–46.
9. Звоняцкий В. Я. Мифологема огня в романе «Обломов» // Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 82–91.
10. Козубовская Г. П. Середина XIX века: миф и мифопоэтика. Барнаул: БГПУ, 2008. 260 с.
11. Мельник В. И. Гончаров и Православие. Духовный мир писателя. М.: Дарь, 2008. 544 с.
12. Отрадин М. В. Творческий спор, в котором герой всегда проигрывает (Комическое в романе И.А. Гончарова «Обрыв») // Art logos (искусство слова). Научный журнал. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2017. № 2. С. 23–36.
13. Пушкин А. С. Каменный гость // Дон Жуан русский: Антология. М.: Аграф, 2000. 574 с.
14. Публий Овидий Назон. Метаморфозы / пер. С.В. Шервинского. М.: ГИХЛ, 1938. 220 с.
15. Рецов В. В. Мифологема огня в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Материалы V Международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012. С. 257–264.
16. Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина. [Эл. ресурс]: <http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm>
17. Юнг К. Г. Психология и литература. [Эл. ресурс]: <http://www.jungland.ru/node/1564>

References

1. Bahtin M. M. *Avtor i geroj v jesteticheskoj dejatel'nosti* [Author and hero in aesthetic activity]. URL: http://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Estetika.../5.pdf
2. Bachelard G. *Psihoanaliz ognia* [The Psychoanalysis of fire]. Moscow: Progress Publ., 1993. 176 p.
3. Biblia. *Pesni pesnei Solomona* [The Bible. Songs of Solomon's song]. 8: 6.
4. Gejro L. S. «*Soobrazno vremeni i obstojatel'stvam...*» (*Tvorcheskaja 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. Goncharov. *Novye materialy i issledovanija*. Pp. 83–183.

5. Goncharov I. A. *Namerenija, zadachi i celi romana «Obruv»* [Intentions, goals and ideas of the novel «The Cliff»] // Goncharov I. A. *Sobr. soch. [complete works]: v. 8. V. 6.* Moscow: Khudozh. Lit. Publ., 1980. Pp. 453–455.
6. Goncharov I. A. *Obryv* [The Cliff] // Goncharov I. A. *Poln. sobr. soch. i pisem [complete works and letters]: v. 20. V. 7.* St. Petersburg: Nauka Publ., 1997. 776 p.
7. Goncharov I. A. *Pis'ma* [Letters] // Goncharov I. A. *Sobr. soch. [complete works]: v. 8. V. 8.* Moscow: Khudozh. Lit. Publ., 1980. 559 p.
8. Ermolaeva N. L. *Arhetip ognja v romane I. A. Goncharova «Oblomov»* [The Archetype of fire in I. A. Goncharov's novel «Oblomov»] // *Duhonaja jiz'n' provincii. Obrazy. Simvoly. Kartina mira: materialy vsrossijskoj nauchnoj konferencii* [Spiritual life of the province. Images. Characters. Picture of the world: Materials of all-Russian scientific conference]. Ulyanovsk: Ulgtu Publ., 2003. Pp. 40–46.
9. Svyatkovskiy V. J. *Mithologema ognja v romane «Oblomov»* [The Myth of fire in the novel «Oblomov»] // *Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashonnoj 200-j godovshine co dnja rozhdenija Goncharova* [Materials of International scientific conference, dedicated to the 190-th anniversary since the birth of I. A. Goncharov], Ulyanovsk: Korporacija tethnologij prodvizhenija [Corporation technology promotion], 2003. Pp. 82–91.
10. Kozubovskiy G. P. *Seredina XIX veka: mith i mithopojetika* [Mid-nineteenth century: myth and poetics]. Barnaul: BSPU Publ., 2008. 260 p.
11. Melnik V. I. *Goncharov i Pravoslavije. Duhovnyj mir pisatelja* [Goncharov and Orthodoxy. The spiritual world of the writer]. Moscow: Dar Publ., 2008. 544 p.
12. Otradin M. V. *Tvorcheskij spor, v kotorom geroj vseгда proigryvaet (Komicheskoe v romane I. A. Goncharova «Obryv»)* [In a Creative dispute, in which the hero always loses (the Comic in I. A. Goncharov's novel «The Cliff»)] // *Art logos (word art). Nauchnyi jurnal* [The scientific journal]. St. Petersburg: LGU n.a. A. S. Pushkin Publ., 2017. №2. Pp. 23–36.
13. Pushkin A.S. *Kamennyi gost'* [The Stone guest] // *Gon Juan Russkij: antologija* [Don Juan Russian: anthology]. Moscow: Agraf Publ., 2000. 574 p.
14. Publius Ovidius Naso. *Metamorfozy* [Metamorphosis] / Ed. S. V. Shervinsky. Moscow: GEHL Publ., 1938. 220 p.
15. Retsov V. V. *Mifologema ognja v romane I. A. Goncharova «Obryv»* [The Myth of fire in I. A. Goncharov's novel «The Cliff»] // *Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashonnoj 200-j godovshine co dnja rozhdenija Goncharova* [Materials of V International scientific conference, dedicated to the 200-th anniversary since the birth of I. A. Goncharov]. Ulyanovsk: Korporacija tethnologij prodvizhenija [Corporation technology promotion], 2012. Pp. 257–264.
16. Faustov A. A. *K voprosu o koncepcii avtora v trudah M. M. Bahtina* [To the question about the concept of the author in the works of M. M. Bakhtin]. URL: <http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm>
17. Jung C. G. *Psihologija i literatura* [Psychology and literature]. URL: <http://www.jungland.ru/node/1564>

**«Сикстинская Мадонна», «Мертвый Христос» и икона Богоматери:
Ф. М. Достоевский о религиозной живописи и иконописи**

В статье анализируются малоизвестные высказывания Ф. М. Достоевского о религиозной живописи и об иконописи. Предметом данного исследования являются как публицистические очерки писателя, так и его переписка, а также воспоминания современников об авторе «Братьев Карамазовых». Устанавливается связь между взглядами Достоевского о религиозных картинах и об иконах и его православным мировоззрением.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, иконопись, религиозная живопись, «Мертвый Христос», «Сикстинская Мадонна».

Dorota Walczak

**"Sistine Madonna", "The Dead Christ" and the Icon of the Mother of God:
F. M. Dostoevsky on Religious and Icon Painting**

In the article little-known statements of F.M. Dostoevsky on painting and on icon painting are analyzed. The subject of this study are both the journalistic essays of the writer, and his correspondence, as well as memoirs of contemporaries about the author of the Brothers Karamazov. A connection is established between Dostoevsky's views on religious paintings and on icons and his religious worldview.

Key words: F. M. Dostoevsky, icon painting, religious painting, "Dead Christ", "Sistine Madonna".

Ф. М. Достоевский вне всякого сомнения был хорошим знатоком искусства, но его эстетические взгляды были так же двойственны, как и его мнение о человеке. В одном только романе «Идиот» писатель сперва замечает, что «красота – загадка» [9, с. 66], чтобы сразу потом добавить, что «красота спасет мир» [9, с. 317].

Эстетическое чувство Достоевского, как и большинства образованных людей его времени, сформировалось за счет западноевропейской живописи, которую автор не только знал довольно хорошо, но и особо ею интересовался, регулярно посещая Эрмитаж и выставки в Академии художеств. Как пишет Б. Стемпчинская, участие живописных картин в сотворении литературной материи произведений Достоевского особо ощутимо в тех его

романах, создание которых относится к 60- и 70-м годам XIX в. Это и не удивительно, поскольку с 1867 по 1871 гг. писатель пребывал в Западной Европе, где имел возможность посмотреть многие произведения искусства [16, с. 49]. Именно тогда в его произведениях начинают появляться описания конкретных картин, которые Б. Стемпчинская называет «живописными цитатами». Исследовательница придерживается мнения, что Достоевский был особого рода реципиентом произведений искусства. Идеи и психологическое содержание картин он понимал очень лично, трансформируя его согласно своим литературным концепциям и обобщая его значение, в итоге чего над картиной был надстроен некий комплекс близких ему вневременных идей – «проклятых вопросов», связанных с человеческим бытием [20, с. 47–48]. В свою бытность за границей писатель получил возможность посетить Дрезден и посмотреть там «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля Санти. «Муж мой мог стоять перед этою поразительной красоты картиной часами, умиленный и растроганный», – писала А. Г. Достоевская [7, с. 159]. Картину эту впоследствии устами героя «Бесов» Степана Трофимовича Верховенского Достоевский назвал «идеалом человечества» [8, X, с. 265]. Необходимо заметить, что в своем обожании Рафаэля Достоевский не был оригинальным – «Сикстинской Мадонной» восхищались многие представители русских интеллектуальных элит его времени [19, с. 214]. По свидетельству современников, писатель так сильно почитал «Сикстинскую Мадонну», что копия этой картины постоянно висела над кроватью в его петербургской квартире. Несмотря на отрицательное отношение к католической церкви литератор отнюдь не рассматривал это католическое изображение как что-то чужое и враждебное своему православному мироощущению, а, напротив, он критиковал тех, кто гордится непониманием «Сикстинской Мадонны». Положительную оценку писателя получило также произведение Клода Лоррена «Асис и Галатея», на которое он ссылался в своем романе «Подросток». Как справедливо замечает В. В. Зеньковский, уверенный в особой дороге России писатель не отрицал художественного наследия Западной Европы. Автор «Преступления и наказания» считал, что русский человек способен обнять все наследие Запада как свое, но и сказать новое слово в философии и искусстве [13, с. 497].

Так как писатель вполне одобряет живопись Рафаэля и Лоррена, совершенно по-другому обстояло дело с еще одной известной картиной, которую писатель увековечил в своем творчестве, – «Мертвым Христом в гробу». Особого внимания заслуживает тот факт, что, согласно воспоми-

нениям жены писателя Анны Григорьевны, ее муж нарочно хотел «наддать дороги и поехать в Базель, чтобы только посмотреть там знаменитую картину Ганса Гольбейна Младшего» [7, с. 175], о которой, по предположению Леонида Гроссмана, он узнал из «Писем русского путешественника» Николая Карамзина [5, с. 411]. Полотно Гольбейна представляет собой натуральной величины (2 метра длиной) реалистическое изображение мертвого человеческого тела. А. Г. Достоевская свидетельствует, что впечатление, произведенное на ее мужа картиной Гольбейна, было чрезвычайно сильным: «Картина произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед ней как бы пораженный... В его взволнованном лице было то испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии», — пишет она в своих воспоминаниях. По словам Анны Григорьевны, «Мертвый Христос» так поразил Достоевского, что он будто бы сказал те же слова, которые впоследствии вложил в уста Льва Мышкина из «Идиота»: «От этой картины у иного даже вера может пропасть!» [9, с. 182]. Писатель дает описание этого полотна в «Идиоте», а в ранних редакциях романа неоднократно сопоставляет ее с упоминавшейся уже книгой Эрнста Ренана «Жизнь Иисуса» [15]. Как считает В. В. Бачинин, в глазах Достоевского как книга, так и картина — примеры художественного кощунства, такого представления Христа, в котором от его Божественной ипостаси не осталось и следа и потому он глубоко возмущается ими, считая, что от них можно потерять веру [1].

Ф. М. Достоевский всегда старался прилежно следить за новыми явлениями в мире русской литературы и искусства. Мы уже упоминали о том, что писатель регулярно посещал выставки, ежегодно организуемые петербургской Академией художеств, на которых показывались новейшие работы самих выдающихся русских художников. Непосредственным результатом этих посещений, а также позднейших размышлений автора «Идиота» стали две небольшие журнальные заметки, озаглавленные «Выставка в Академии художеств» (1861) [10] и «По поводу выставки» (1875) [12]. Хотя обе статьи отделяет свыше десяти лет, за это время концепция искусства поменялась только в незначительной степени.

По словам Б. Стемпчинской, постоянным элементом в литературной критике Достоевского является неодобрение излишней, по ее мнению, тенденциозности при подборе темы [20, с. 45]. Достоевский критиковал художников, которые становились на стороне одной идеологии (тем более, если это был либерализм или народническая идеология, которые Достоев-

ский абсолютно не поддерживал). В первом из упомянутых очерков писатель высказал свое мнение о картинах Валерия Якоби и Василия Перова (который, кстати, впоследствии написал самый известный портрет Достоевского). «Привал арестантов» (1861) Якоби и «Проповедь в селе» (1861) Перова были встречены не очень благоприятной оценкой автора, который, с одной стороны, хвалил их художественное оформление, а с другой – не одобрял тенденциозности в выборе темы («Это мелодрама, а не действительность. Вы слишком гнались за эффектом и натянули эффект», – обращался писатель к Якоби [10, с. 154]).

Писатель считал, что вместо злободневных, социальных или политических тем искусство должно заниматься вечными, вневременными философскими проблемами. В другом очерке о посещении выставки писатель тоже дает, в общем-то, очень положительный отзыв об известнейшей картине Ильи Репина «Бурлаки на Волге» (1872–1873), которую должны были отправить на международную выставку в Вену, подчеркивая в ней отсутствие тенденциозности, простоту. «Чуть только я прочел в газетах о бурлаках г-на Репина, то тотчас же испугался, – пишет Достоевский. – Даже самый сюжет ужасен: у нас как-то принято, что бурлаки всего более способны изображать известную социальную мысль о неоплатном долге высших классов народу. Я так и приготовился их всех встретить в мундирах, с известными ярлыками на лбу. И что же? К радости моей, весь страх мой оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: “Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!”» [12, с. 74]

С точки зрения темы нашей статьи, самым существенным кажется тот факт, что писатель высказался открыто также на тему русской религиозной живописи. Описывая выставку 1875 г., автор «Братьев Карамазовых» дал негативную оценку картины русского художника Николая Ге «Тайная вечеря» (1863). Полотно Ге представляет Христа в окружении двенадцати апостолов накануне его смерти. Необычная трактовка темы (на первом плане находится изменник Иуда, повернутый спиной к зрителю, а Христос производит впечатление смертельно усталого и чем-то озабоченного человека) уже в 1863 г. стала причиной резкой критики Ге со стороны консервативных кругов, организованных вокруг журнала «Современная летопись» [2, с. 26–27]. В 1875 г., когда было принято решение, что картина Ге будет представлять русское искусство на выставке в Вене, свой отрицательный отзыв о ней дал также Достоевский. В публицистическом очерке он обвинил художника в сознательном «принижении» высокой

евангельской темы и представлении ее таким образом, как будто речь шла о жанровой живописи. По словам писателя, тайная вечеря на картине Ге похожа на обыкновенную дружескую встречу в кабаке («Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» [12, с. 76] – писал Достоевский). Писатель был особенно возмущен тем, что Христос на картине напоминает обыкновенного человека, но никак не Бога. «Вот сидит Христос, но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем» [12, с. 76], – решительно заявляет Достоевский. Так, как и в случае с картиной Ганса Гольбейна, автор «Преступления и наказания» видит здесь кощунство по отношению к божественной ипостаси Христа. По его мнению, картина Ге вовсе не реалистична, поскольку не представляет божеской действительности: «Вышла ложь и предвзятая идея, и уже вовсе не реализм» [12, с. 77]. Из всего вышесказанного вытекает, что Достоевский не отрицал русскую религиозную живопись, но считал, что она должна представлять Христа соответственным его значению образом, так как это имеет место на православных иконах.

Мы ничего не знаем о домашних иконах автора «Братьев Карамазовых». Характерно, что на организованной в 2002 г. Музеем Достоевского выставке «Храмы и иконы в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского» не было ни одной иконы, принадлежавшей писателю [17]. В своей публицистике и переписке Федор Достоевский всего несколько раз прямо высказывается об иконописи. На основании этих высказываний можно попытаться реконструировать его понимание иконы, а также и то, как он относился к проблеме иконопочитания.

Одно из этих замечаний об иконе относится к 1868 г., когда в письме к поэту Аполлону Николаевичу Майкову Достоевский высказывает свое мнение по поводу его стихотворения «У часовни»:

Дорог мне, перед иконой
В светлой ризе золотой,
Этот яркий воск, возжженный
Чьей неведомо рукой.
Знаю я: свеча пылает,
Клир торжественно поет:
Чье-то горе утихает,
Кто-то слезы тихо льет,

Светлый ангел упования
Пролетает над толпой...
Этих свеч знаменованье
Чую трепетной душой:
Это – медный грош вдовицы,
Это – лепта бедняка,
Это... может быть... убийцы
Покаянная тоска...
Это – светлое мгновенье
В диком мраке и глуши,
Память слез и умиленья
В вечность глянувшей души... [15]

«Это одно из лучших стихотворений ваших, – пишет он поэту, – все прелестно, но одним только я недоволен: тоном. Вы как будто извиняете икону, оправдываете; пусть, дескать, это изуверство, но ведь это слезы убийцы и т.д. Знайте, что мне даже знаменитые слова Хомякова о Чудотворной Иконе, которые приводили меня прежде в восторг, – теперь мне не нравятся, слабы кажутся. Одно слово: «Верите вы иконе или нет!» (Храбрее, смелее, дорогой мой, уверуйте). Может быть, вы поймете то, что мне хочется сказать; это трудно вполне высказать»[11].

Предположительно написав о Хомякове, Достоевский совершил здесь ошибку. По всей вероятности, он имел в виду другого славянофила, Ивана Киреевского, известное высказывание об иконе которого приведено Александром Герценом в книге «Былое и думы» [6]. Это тем более правдоподобно, что упоминание о Киреевском и иконе несколько раз появляется в ранних редакциях романа «Бесы» [8, XI, с. 64]. Иван Киреевский в своем высказывании (достоверность которого, кстати, оспаривается многими современными исследователями) говорит о том, что поверил в силу иконы из церкви в своем родовом имени и начал молиться перед ней, поняв, что сила молитв как будто куммулировалась, сосредоточилась в иконе. «Веками принимавшая потоки страстных возношений, молитв людей скорбящих, несчастных», эта икона, поясняет он Герцену, «должна была наполниться силой, струящейся из нее, отражающейся от нее на верующих. Она сделалась живым органом, местом встречи между Творцом и людьми» [4, II, с. 128–129]. Сам Герцен крайне неодобрительно высказывался по поводу слов своего друга Киреевского, считая, что вера в куммуляцию благочестия в иконе является на самом деле верой языческой, магической, но мы подчеркнем, что почти

за сто лет до появления работ Евгения Трубецкого и о. Павла Флоренского, Киреевский говорит о синнергизме иконы. Можно подозревать, что Достоевский некоторое время был под сильным влиянием слов Киреевского (как сам признается в письме Майкову, они приводили его прежде в восторг), но со временем это ощущение поблекло («теперь мне не нравятся, слабы кажутся»). В «Бесах» Достоевский решил с помощью высказывания Киреевского показать ложность почитания иконы интеллигентами только по той причине, что делают это другие. Неизвестно, почему он потом отказался от этого замысла и слова Киреевского не попали в конечную версию романа. Как справедливо замечает Николай Лосский, в письме А. Н. Майкову наиболее важен факт, что в нем Достоевский в первый раз признается в том, что он и раньше высоко ценил иконопочитание и сохранил веру в существование чудотворных икон [14, с. 100].

В 1880 г., всего за год до своей кончины, Достоевский высказывается об иконописи в опубликованной впоследствии беседе с русским литератором Е. Опочиным [18, с. 468]. В разговоре с Опочиным, который был также собирателем древних икон, писатель наиболее глубоко представил свое понимание иконы и иконопочитания. «Если народ, целый народ – заметьте, может чтить Божий образ, т. е. слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа или Богородицы, то насколько же больше чтит он и любит самого Бога! – говорил Достоевский. – У народа Богу всегда первое место, – передний угол; там у него божница, боговня. Ему надо иметь у себя святыню, видимую, как отображение Божества. Здесь, в этом почитании сказывается трогательная целокупность духа и сердца. Надо веровать, устремляться к невидимому Богу, но и почитать Его на земле простым сродным обычаем. Мне сказать могут, что такая вера слепа и наивна, а я отвечу, что вера такой и быть должна. Не всем же ведь богословами стать» [18, с. 468]. В данном высказывании Достоевского появляется несколько разных тем, связанных с рефлексией об иконе. Во-первых, писатель не отрицает низкого эстетического качества многих современных русских икон («слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа или Богородицы»), но подчеркивает, что не в нем заключается суть иконы, а в вере, что посредством ее можно установить общение с Богом. Во-вторых, совершенно в духе византийского богословия иконы писатель считает, что икона является посредником между человеком и Богом, а почитание икон Христа, Богородицы и святых одновременно является также и поклонением Богу

(«Надо верить, устремляться к невидимому Богу, но и почитать Его на земле простым сродным обычаем»). В-третьих, автор «Братьев Карамазовых» признает, что икона является как будто видимым символом православия и благодаря своей материальности и наглядности укрепляет в вере особенно простых и неученых людей, «народ», не разбирающийся в тонкостях богословских концепции («Мне сказать могут, что такая вера слепа и наивна, а я отвечу, что вера такой и быть должна. Не всем же ведь богословами стать»).

Как мы видели, отношение Достоевского к западной живописи так же двойственно и антиномично, как и все вообще его взгляды на мир и человека. С одной стороны, он принимает большую часть произведений европейских мастеров как наследие всего человечества и восхищается его религиозной и философической глубиной (живопись Рафаэля и Лоррена), а с другой, его ужасает то демоническое лицо части европейского искусства («Мертвый Христос» Ганса Гольбейна Мл.), которое антииконично, поскольку представляет религиозные темы таким образом, что вместо укрепления веры способствует ее окончательному разрушению.

Можно сказать, что писатель бессознательно становится на сторону выработанной в XVII веке во Франции академической концепции искусства, в которой в строгой иерархии жанров каждому жанру приписывались определенные художественные средства. Это тем более правдоподобно, что, критикуя картину «Последняя весна» Михаила Клодта, Достоевский тоже обвиняет художника в том, что он предложил слишком высокие художественные средства для такой низменной темы, как смерть молодой крестьянки («Это беспрерывное *memento mori* для себя и для своих ближних мы все знаем очень хорошо и весьма удобно можем обойтись без напоминанья, которое к тому же ровно ни к чему не служит, кроме постоянной и непрерывной отравы жизни») [9, с. 167].

Надо подчеркнуть, что, критикуя излишне, по его мнению, реалистическую картину Ге «Тайная вечеря», писатель одновременно высоко оценивал тех художников, которые, по его мнению, правдиво представляли Спасителя. Он дружил и много лет переписывался с живописцем Иваном Крамским, автором таких религиозных картин, как «Христос в пустыне» и «Смех», связь картин которого с религиозной мыслью Достоевского отмечает Г. Л. Боград [3, с. 37].

Приведенные выше высказывания автора «Идиота» позволяют с большой вероятностью заключить, что Достоевский понимал икону как обозримый символ православия и материальный знак Божьего присутствия

в мире, указывающий на присутствие в мире трансцендентного. В этом контексте не имеет для него такого значения внешнее уродство многих народных икон (о котором он как человек, эстетические взгляды которого формировались под влиянием западноевропейского искусства, все-таки не может не упомянуть), так как их суть заключается для него в другом, а именно в возможности с их помощью установить общение с Богом.

Список литературы

1. Бачинин В. В. Литературно-эстетическая христология Достоевского. [Эл. ресурс]: <http://www.word4you.ru/publications/6979/>
2. Беспалова Н. И. Русские революционные демократы и передовая художественная критика в России 1860-х годов // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX – начала XX века: Хрестоматия / ред. В. В. Ванслов. М., 1977. 862 с.
3. Боград Г. Л. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского. New York, 1998. 105 с.
4. Герцен А. И. Былое и думы: в 3 т. М., 1982.
5. Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965. 605 с.
6. Долгушин Д. В. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: из религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. 350 с.
7. Достоевская А. Г. Воспоминания / ред. С. В. Белов, В. А. Туниманов. М., 1981. 518 с.
8. Достоевский Ф. М. Бесы // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати т. Л., 1974. Т. X–XI.
9. Достоевский Ф. М. Идиот // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати т. Л., 1973. Т. VIII. 511 с.
10. Достоевский Ф. М. Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского: в тридцати т. Л., 1979. Т. XIX. С. 151–169.
11. Достоевский Ф. М. Письмо А. Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868 // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати т. Л., 1985. Т. XXVIII. С. 333.
12. Достоевский Ф. М. По поводу выставки // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати т. Л., 1980. Т. XXI. С. 68–77.
13. Зеньковский В. В. История русской философии. М.; Ростов-на-Дону, 1999. Т. 1. 541 с.
14. Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. 408 с.
15. Майков А. Н. Дорог мне, перед иконой... // Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1984. Т. I. С. 200–201.
16. Соломина-Минихен Н. Н. О роли книги Ренана «Жизнь Иисуса» в творческой истории «Идиота» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения / под ред. Т. Касаткиной. М., 2001. С. 100–111.

17. Описание выставки «Храмы и иконы в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского». [Эл. ресурс]: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2002/04/08/hramy_i_ikony_v_zhizni_i_tvorchestve_f_m_dostoevskogo/
18. Опочин Е. Н. Беседы с Достоевским // Звенья. 1936. Т. VI. С. 454–494.
19. Dąb-Kalinowska B. «Mistrz życiodajnego pędzla». Rafael w Rosji XIX wieku // B. Dąb-Kalinowska. Ikony i obrazy. Warszawa, 2000. Pp. 206–216.
20. Stempczyńska B. Dostojewski a malarstwo. Katowice, 1980. 143 p.

References

1. Bachinin V. V. *Literaturno-jesteticheskaia hristologija Dostoevskogo* [Literary and aesthetic Christology of Dostoyevsky]. URL: <http://www.word4you.ru/publications/6979/>
2. Bespalova N. I., *Russkie revoljucionnye demokraty i peredovaja hudozhestvennaja kritika v Rossii 1860-h godov* [Russian revolutionary Democrats and advanced art criticism in Russia in the 1860s] // *Russkaja progressivnaja hudozhestvennaja kritika vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka* [Progressive Russian art criticism of the second half of XIX – early XX century]: hrestomatija / red. V. V. Vanslov. Moscow, 1977. 862 p.
3. Bograd G. L. *Proizvedenija izobrazitel'nogo iskusstva v tvorcestve F. M. Dostoevskogo* [The works of art in the books of F. M. Dostoevski]. New York, 1998. 105 p.
4. Gercen A. I. *Byloe i dumy* [Past and thoughts]: v 3 t. Moscow, 1982.
5. Grossman L. P. *Dostoevskij* [Dostoevsky]. Moscow, 1965. 605 p.
6. Dolgushin D. V. *V. A. Zhukovskij i I. V. Kireevskij: iz religioznych iskanij russkogo romantizma* [V. A. Zhukovsky and I. V. kireevskij: the religious quest of the Russian romanticism]. Moscow, 2009. 350 p.
7. Dostoevskaja A. G. *Vospominanija* [Memory lane] / red. S. V. Belov, V. A. Tunimanov. Moscow, 1981. 518 p.
8. Dostoevskij F. M. *Besy* [Devils] // *Polnoe sobranie sochinenii F. M. Dostoevskogo v tridcati t.* [Collected Works in 30 v.]. Leningrad, 1974. T. X–XI.
9. Dostoevskij F. M. *Idiot* [Idiot] // *Polnoe sobranie sochinenii F. M. Dostoevskogo v tridcati t.* [Collected Works in 30 v.]. Leningrad, 1973. T. VIII. 511 p.
10. Dostoevskij F. M. *Vystavka v Akademii hudozhestv za 1860–1861 god* [Exhibition at the Academy of arts in 1860–1861 year] // *Polnoe sobranie sochinenii F. M. Dostoevskogo v tridcati t.* [Collected Works in 30 v.]. Leningrad, 1979. T. XIX. Pp. 151–169.
11. Dostoevskij F. M. *Pis'mo A. N. Majkovu ot 11 (23) dekabrja 1868* [A Letter to A. N. Maykov from 11 (23) Dec 1868] // *Polnoe sobranie sochinenii F. M. Dostoevskogo v tridcati t.* [Collected Works in 30 v.]. Leningrad, 1985. T. XXVIII. P. 333.
12. Dostoevskij F. M. *Po povodu vystavki* [About the exhibition] // *Polnoe sobranie sochinenii F. M. Dostoevskogo v tridcati t.* [Collected Works in 30 v.]. Leningrad, 1980. Leningrad, 1980. T. XXI. Pp. 68–77.
13. Zen'kovskij V. V. *Istorija russkoj filosofii* [History of Russian philosophy]. Moscow; Rostov-na-Donu, 1999. T. I. 541 p.
14. Losskij N. O. *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie* [Dostoevsky and his Christian understanding of the world]. New York, 1953. 408 p.
15. Majkov A. N. *Dorog mne, pered ikonoi...* [Dear to me, in front of the icon] // Majkov A. N. *Sochinenija v 2 t.* Moscow, 1984. T. 1. Pp. 200–201.

16. Solomina-Minihen N. N. *O roli knigi Renana «Zhizn' Iisusa» v tvorcheskoj istorii «Idiota»* [About the role of the book of Renan "life of Jesus" in the creative history of "Idiot"] // *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: Sovremennoe sostojanie izuchenija* [The novel F. M. Dostoevsky "Idiot": current state of study] / pod red. T. Kasatkinoj. Moscow, 2001. Pp. 100–111.

17. *Opisanie vystavki «Hramy i ikony v zhizni i tvorcestve F. M. Dostoevskogo»* [Description of the exhibition "Temples and icons in the life and work of F. M. Dostoyevsky"]. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2002/04/08/hramy_i_ikony_v_zhizni_i_tvorchestve_f_m_dostoevskogo/

18. Opochin E. N. *Besedy s Dostoevskim* [Conversations with Dostoyevsky] // *Zven'ja*. 1936. T. VI. Pp. 454–494.

19. Dąb-Kalinowska B. «Mistrz zyciodajnego pędzla». Rafael w Rosji XIX wieku // B. Dąb-Kalinowska. *Ikony i obrazy* [icons and images]. Warszawa, 2000. Pp. 206–216.

20. Stempczyńska B. *Dostojewski a malarstwo*. Katowice, 1980. 143 p.

**Осмысление произведений новейшей отечественной словесности
на страницах рукописного журнала «Школьные досуги»
(на примере ранних пьес М. Горького)**

В статье исследуется «горьковский пласт» материалов, увидевших свет на страницах рукописного журнала Орловской губернской мужской гимназии «Школьные досуги». Критические статьи и заметки гимназистов Е. А. Преображенского и А. И. Тинякова (Одинокого), а также их наставника Ф. Д. Крюкова дают читателям новую информацию о пьесах М. Горького «Мещане» и «На дне». В заметках справочно-библиографического характера рассказывается о присутствии М. Горького на спектаклях, поставленных по его драме «Мещане», излагается мнение драматурга о ее сюжете, содержится информация о постановке пьесы в России и за границей, говорится о связи содержания пьесы с передовыми общественными исканиями того времени. В статьях А. И. Тинякова содержится характеристика Московского Художественного театра, повествуется о постановке горьковских драм в столице и в провинции, анализируются их достоинства и недостатки, рассматривается система персонажей пьес, делается вывод о возросшем мастерстве М. Горького-драматурга в драме «На дне».

Ключевые слова: статья, заметка, пьеса, М. Горький, Е. А. Преображенский, А. И. Тиняков (Одинокий), Ф. Д. Крюков, журнал «Школьные досуги».

Elena Kazeeva

**Comprehension of the Works of Modern Russian Literature on the Pages
of the Hand-written Magazine «School Leisure»
(on the Example of M. Gorky's Early Plays)**

The article explores «Gorky layer» of materials that appeared on the pages of the hand-written journal of the Orel gubernia male gymnasium «School leisure». Critical articles and notes of the gymnazists E. A. Preobrazhensky and A. I. Tinyakov (Lonely), as well as their mentor F. D. Kryukov give readers new information about the plays by M. Gorky «The Mesto» and «At the bottom». In the notes of reference and bibliographic nature, Gorky's presence is described in the plays staged in his drama «The Mesto», the playwright's opinion on the plot is given, information about the production of the play in Russia and abroad, the connection between the content of the play with advanced public strivings of the time. The articles of A. I. Tinyakov contain a description of the Moscow Art Theater, describe the production of Gorky dramas in the capital and in the provinces, analyze their merits and demerits, consider the character system of plays, draw a conclusion about the increased mastery of M. Gorky-playwright in the drama «At the bottom».

Key words: Article, note, play, M. Gorky, E. A. Preobrazhensky, A. I. Tiniyakov (Lonely), F. D. Kryukov, magazine «School leisure».

Рукописный журнал «Школьные досуги» выпускался с августа 1902 по март 1903 года воспитанниками Орловской губернской мужской гимназии А. И. Тиняковым (Одиноким) и Е. А. Преображенским, а также их наставником Ф. Д. Крюковым, «с 1901 г. преподававшим историю и географию в 1–4-х классах, с 1893 г. служившим воспитателем пансиона при орловской гимназии, где проживал Тиняков» [3]. Во все номера данного периодического издания включены статьи о произведениях новейшей отечественной литературы, с которыми авторы хотели познакомить своих товарищей. Как справедливо отмечают орловские исследователи А. И. Еремин и Ю. В. Жукова, «литературные новинки быстро проникали в провинцию, где происходило их включение в повседневную культурную жизнь, они становились не только модным чтением, но и вызывали желание к их публичному осмыслению» [3]. На страницах журнала имеются материалы, посвященные недавно увидевшим свет произведениям А. П. Чехова, В. М. Гаршина, М. Горького, В. В. Вересаева, И. А. Бунина [3; 4; 5; 8; 9; 10]. Е. А. Преображенский в обширном обзоре «Наша новая литература. Критический опыт» так объясняет свой выбор текстов для анализа: «Судя по заглавию нашей статьи, читатель должен будет от нас ждать полного обзора нашей новой литературы, но мы намерены в своей статье только коснуться только тех ее молодых писателей, в произведениях которых отражается направление мысли современного общества и которые за последнее время завоевали симпатии читающей публики» [15, с. 9].

Среди подобного рода материалов, увидевших свет на страницах «Школьных досугов», важное место занимает так называемый «горьковский пласт», состоящий из шести критических статей и заметок. В центре внимания авторов оказываются две первые горьковские пьесы «Мещане» и «На дне», ставшие началом его драматургической деятельности. В данной статье нами предпринята попытка охарактеризовать материалы, посвященные вышеназванным пьесам, что объясняется несколькими причинами. Во-первых, позволяет проанализировать весь «горьковский пласт» материалов и ввести его в научный оборот, что особенно актуально в связи с празднуемым в 2018 году 150-летним юбилеем писателя. Во-вторых, рассмотреть некоторые аспекты постановки горьковских пьес на провинциальной сцене. И, наконец, обратиться к изучению юношеских литературных опытов А. И. Тинякова – поэта, прозаика, журналиста и ли-

тературного критика начала XX столетия и Е. А. Преображенского – видного деятеля российского и международного коммунистического движения, экономиста, социолога, автора целого ряда произведений, в числе которых написанная совместно с Н. И. Бухариным «Азбука коммунизма», а также неизвестных читателю публикаций Ф. Д. Крюкова. Несмотря на то, что отдельные аспекты интересующей нас проблемы рассматривались в ряде статей [3; 4; 6; 7], целостного анализа материалов, посвященных пьесам М. Горького в журнале «Школьные досуги», до сих пор не представлено.

Как известно, замысел пьесы «Мещане» относился к началу 1900 г., работа над текстом завершена в конце сентября 1901 г. 20 марта 1902 г. пьеса была поставлена труппой Московского Художественного театра в Петербурге, в здании Панаевского театра, а осенью 1902 г. – уже на сцене Московского Художественного театра. Несмотря на то, что М. Горький, по мнению К. С. Станиславского, считался «главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре ...» [19, с. 324], в обеих столицах «Мещане» не имели успеха. Тем не менее, они вызвали большой интерес провинциальной публики и охотно ставились на сцене, несмотря на то, что по отношению к драме «была применена исключительная цензурная мера: пьеса разрешалась к постановке каждый раз по особому ходатайству Русского театрального общества или же местного губернатора, причем – только по экземпляру пьесы, специально для данной постановки скрепленному драматической цензурой» [2, с. 547]. Ярким примером является деятельность Орловского драматического театра, на сцене которого в 1902–1906 годах неоднократно ставились горьковские спектакли. Данной пьесе в «Школьных досугах» посвящены четыре материала.

Первая критическая заметка «М. Горький. "Мещане"», подписанная псевдонимом «Болховский житель» (в оглавлении – Б), принадлежит Ф. Д. Крюкову. Автор говорит о том, что современная литература вынуждена восполнить пробел, в ней возникший, а именно изобразить жизнь «той массы, на плечах которой зиждется благосостояние всего интеллигентного мира» [1, с. 15]. До настоящего времени, справедливо отмечает Ф. Д. Крюков, отечественная словесность в основном обращалась к изображению культурного человека и, реже, представителя народа. Однако в стороне от ее внимания оставалось целое сословие, представители которого называются «разночинцами» или «мещанами». По мнению автора заметки, заслуга М. Горького заключается в первую очередь в том, что в своей пьесе «Мещане» он с любовью изобразил малоизвестный русскому

читателю мещанский мир: «Весь этот мир, описанный Горьким, бросается в глаза оригинальностью и независимостью личности, что придает его произведениям обаятельную силу и делает его для нас интересным» [1, с. 15]. Ф. Д. Крюков предпринимает попытку охарактеризовать ключевой конфликт драмы. По его мнению, М. Горький, показывая жизнь богатой мещанской семьи, демонстрирует читателям «отношение молодых просвещенных членов семьи к их деспотичному главе и покорной ему жены» [1, с. 15]. Автор заметки отмечает высокое мастерство драматурга в создании человеческих характеров, правдивость в изображении общественной среды, в которой он «не имеет равного себе между современными писателями» [1, с. 16]. В какой-то степени его наблюдения предвосхищают выводы, сделанные современным исследователем Л. А. Колобаевой, отмечающей, что «одним из глубоких стимулов для Горького был его незатухающий интерес к феномену мещанства, тому укладу русской действительности, с которым писатель был связан кровно, своим происхождением, и от которого отталкивался всю жизнь» [11, с. 60–61]. Ф. Д. Крюков полагает, что пьеса М. Горького, при умелой постановке ее на сцене, станет «исключительным явлением по своему внутреннему богатству» [1, с. 16]. В заметке высоко оценивается дарование М. Горького, которого критик считает «талантливым и правдивым автором» [1, с. 16]. Таким образом, Ф. Д. Крюков осуществляет анализ горьковской пьесы, тесно связанной, по его мнению, с передовыми общественными исканиями рубежа XIX–XX веков.

«Мещане» привлекли внимание Е. А. Преображенского, посвятившего им две небольшие заметки, вошедшие в раздел журнала «Что нового?». В первой из них, «О "Мещанах" Горького», рассказывается о премьере пьесы в Московском Художественном театре, которую посетили А. П. Чехов и М. Горький. Кратко говорится об оценке постановки московской прессой, но особенно интересным автор заметки считает интервью, данное М. Горьким газете «Биржевые новости». В нем сообщается, что создатель «Мещан» доволен игрой актеров Художественного театра, но считает свою пьесу очень скучной. Е. А. Преображенский также полагает, что «Горький низкого мнения о своей новой пьесе "На дне" и не особенно желает видеть ее на сцене» [16, с. 24]. Можно предположить, что Е. А. Преображенского привлекает не сама горьковская пьеса, а эпатажное интервью ее автора, о котором гимназист желает рассказать своим товарищам.

Отметим то обстоятельство, что рассмотренная нами заметка была написана на основе публикаций в орловской и центральной прессе того

времени. На это указывает и вторая статья Е. А. Преображенского «"Мещане" в Вене», сообщающая о постановке интересующей нас пьесы на венской сцене. Автор заметки говорит о том, что венская публика осталась довольна спектаклем. Тем не менее, он считает необходимым указать на недостатки постановки, вновь опираясь на газетные материалы. Во-первых, зрителям остались непонятными «многие чисто-русские черты» [14, с. 57] пьесы, например, Нил в изображении актеров представлен как «безжалостный эгоист» [14, с. 57]. Во-вторых, обстановка, показанная на сцене, была излишне роскошной, что совсем не соответствует «вкусам мещанской семьи» [14, с. 57]. И, наконец, было отмечено отсутствие драматизма, поскольку для пьесы «недостаточно художественной обрисовки действующих лиц» [14, с. 57]. Именно в отсутствие драматизма М. Горького неоднократно упрекала отечественная и зарубежная критика.

Особенно важной для понимания горьковской пьесы является обширная статья А. И. Тинякова (Одинокого) «"Мещане" М. Горького. Бесплатный спектакль для учащихся. Появление новой "звезды" на нашем театральном горизонте», содержащая отклик на постановку горьковской пьесы труппой Орловского драматического театра. В статье повествуется о двух событиях в культурной жизни города Орла, участником которых стал Одинокий: 5-го ноября в Орловском драматическом театре была поставлена пьеса М. Горького «Мещане», а 23-го ноября дан бесплатный спектакль для гимназистов и реалистов («Отелло» В. Шекспира и «Свадьба» А. П. Чехова). Остановимся на первом из них более подробно.

Одинокий, анализируя горьковскую драму, оспаривает сформировавшуюся в критике концепцию несценичности горьковских пьес: «Вопреки установившемуся мнению, я считаю эту пьесу весьма сценической, содержательной и способной вызвать у зрителя известное настроение» [12, с. 46]. Показательно стремление А. И. Тинякова поставить данное произведение в один ряд с чеховскими драмами (в первую очередь, с «Дядей Ваней» и «Ивановым»), поскольку, на его взгляд, они объединены общим эмоциональным тоном: «Кажется, что вместе с нестройным звуком рояля, на который в конце пьесы склоняется Татьяна, в душу вам вторгается что-то смутное и тоскливое. Это тоскливое чувство с примесью некоторого рода досады и даже злости овладевает зрителем при виде Петра и Татьяны ...» [12, с. 46].

Центральное место в данной статье занимает характеристика персонажей пьесы М. Горького, причем акцент делается на сопоставлении двух пар героев. Первая пара – Петр и Татьяна – оценивается А. И. Тиняковым

негативно. Так, Петр на протяжении всей пьесы «ноет, грызется с отцом» [12, с. 46], одновременно сочиняя для него какие-то прошения, сожалеет о своем участии в студенческих волнениях, от скуки влюбляется в Елену. Одинокий полагает, что наиболее точно суть характера данного героя определяет Тетерев: «Петр, этот мещанин, бывший гражданином полчаса <...>, только и может сделать, что переставить мебель и повести такую же однообразную, унылую, пошлую жизнь, какую ведет его отец» [12, с. 47]. Татьяна Бессеменова также томится в родительском доме, мечтает о лучшей доле, но не желает ничего изменять в своей жизни. Тем не менее, зритель, по верному замечанию автора статьи, испытывает к героине не отвращение, а жалость. Это чувство А. И. Тиняков объясняет тем, что, во-первых, Татьяна – женщина, а, во-вторых, тяжелой душевной драмой (неразделенной любовью к Нилу), которую ей пришлось пережить. Одинокий, подробно останавливаясь на этой сюжетной линии, говорит о «неподражаемом мастерстве» [12, с. 48] М. Горького, изображающего попытку самоубийства героини. Однако ряд комических деталей, привнесенных автором в этот драматический эпизод (украшая булку баба; Тетерев, надевающий на ходу пиджак), по мысли критика, «разрушают впечатление у зрителя» [12, с. 48]. Вторая пара – Нил и Поля – является, по мнению А. И. Тинякова, прямой противоположностью первой. Приводя цитаты из горьковской пьесы, Одинокий дает подробную характеристику образа Нила. Он смел, наделен чувством собственного достоинства, уверен в себе, оптимистично настроен: «Это глубоко симпатичный тип, полный здоровья и силы, страстно любящий свободу и умеющий добиваться ее» [12, с. 49]. Автор статьи справедливо утверждает, что «Нил проживет свою жизнь здорово и человечно» [12, с. 49]. Глубокую симпатию рецензента вызывает и «бедная швейка» Поля, которая полностью обеспечивает себя, не склонна к рефлексии, никогда ни на что не жалуется, а, напротив, стремится насладиться каждым моментом жизни. Эпизод, в котором Поля решительно спрашивает Бессеменова, за что тот выгнал из дома ее отца, служит, по мнению Одинокого, доказательством, того «что она глубоко сознает свое достоинство, сознает в себе человека» [12, с. 49]. А. И. Тиняков говорит о реалистичности и живописности других персонажей пьесы, выделяя при этом образы певчего Тетерева и птицелова Перчихина. Первый – это «человек, которого невлюбила, но не могла сломать окончательно жизнь» [12, с. 49]. Герой, несмотря на постигшие его невзгоды, сумел сохранить гордость и независимость. Интересно стремление Одинокого вписать данный образ в контекст горьковских рассказов о босяках: писатель «с осо-

бенной любовью относится к Тетереву, потому что в нем чувствуется дух Аристида Кувалды, дух Коновалова, вообще дух прежних героев Горького» [12, с. 50]. Перчихин в тяжелых жизненных условиях также сумел сохранить свои высокие нравственные качества, смог остаться «живым и симпатичным человеком» [12, с. 50]. Его противоположностью в пьесе выступает «сухой и антипатичный» [12, с. 50] старик Бессеменов. Данный герой заслуживает суровую оценку А.И. Тинякова: «Он и подобные ему "мещане" опошляют, суживают и задерживают жизнь, они давят окружающих и сами страдают от внутреннего разлада с самими собой и от внешнего разлада с окружающими» [12, с. 50]. Рецензент не испытывает жалости к «мещанам», считая, что они сами виновны в своем положении: так, Бессеменов, сознавая правдивость обращенных к нему слов Тетерева, не в силах изменить свою жизнь.

В конце статьи Одинокый вынужден признать, что пьеса «Мещане», несмотря на свою талантливость, не имела успеха на сцене Орловского драматического театра. Он делает попытку проанализировать причины неудачи. Прежде всего, из спектакля по цензурным соображениям исключается ряд монологов Петра и Тетерева – самых лучших, по мнению критика, элементов этого произведения. Кроме того, орловские актеры, как считает Одинокый, не до конца поняли специфику своих ролей. Особенно А. И. Тиняков возмущен игрой г-на Флоровского, исполнявшего роль Перчихина: «Вместо тихого, с чуткой и нежной душой, немного пьяненького старичка, он дал тип какого-то отпетого пьяницы, едва держащегося на ногах, при каждом слове которого раздавался смех в публике» [12, с. 51]. Рецензент считает необходимым на общем фоне выделить лишь исполнявшего роль Нила г-на Маврина, который «играл, не мудрствуя лукаво, просто, а от Нила именно и должно веять простотой» [12, с. 51].

Творческий замысел пьесы «На дне» относится к началу 1900 г., работа же над текстом завершена М. Горьким 15 июня 1902 г. 18 декабря 1902 г. пьеса была поставлена на сцене Московского Художественного театра и, в отличие от «Мещан», вызывала особый интерес зрителей. «Спектакль имел потрясающий успех. Вызывали без конца режиссеров, всех артистов и... самого Горького», – вспоминал К. С. Станиславский [19, с. 326]. Отметим, что данная постановка привлекала внимание не только столичной, но и провинциальной публики: образованные жители периферии, оказавшиеся в Москве, не упускали возможности посетить необычный спектакль и выразить свое отношение к нему. В журнале «Школьные досуги» этому горьковскому произведению посвящены два материала. В заметке

Е. А. Преображенского «Новое произведение М. Горького» содержит краткое сообщение о впервые состоявшемся чтении «На дне» М. Горьким. Интересно, что данная заметка содержит и характеристику пьесы «Мещане». Критик отмечает, что в новом произведении автор вновь показывает читателям необычную среду, известную им по пьесе «Мещане». В произведении о семье Бессеменовых «он (Горький. – *Е.К.*) уже начал отрекаться от своего босячества» [16, с. 20]. Таким образом, Е. А. Преображенский приходит к выводу, что именно в пьесе «Мещане» изменился привычный для русских читателей облик М. Горького: он впервые обратился к теме мещанства, ставшей ключевой в его дальнейшем творчестве; «На дне» же воспринимается им как возврат к старой теме.

Особый интерес вызывает посвященная пьесе большая статья А. И. Тинякова, в которой содержатся непосредственные впечатления очевидца, наблюдавшего игру труппы Московского Художественного театра, «Художественный театр и «На дне» Горького». В ней четко выделяются два раздела: в первом описываются впечатления жителя периферии, посетившего столичный «Художественно-общедоступный театр». Необычным является первоочередное перечисление затруднений, с которыми столкнулся молодой провинциал, желающий посмотреть модный спектакль. В статье упоминаются высокие цены на билет, что объясняется тем, что пьеса давалась в пользу «Хитрова рынка», а также отсутствие свободных зрительских мест, за исключением двух и трех кресел первого ряда партера. Кроме того, Одинокий столкнулся с требованием быть очень прилично одетым: «На мне, видите ли, был не такой костюм, в каких обыкновенно бывают посетители «общедоступного» театра: на мне не было ни мундира, ни черной пары из дорогого сукна, нет, на мне была простая серая куртка и высокие смазные сапоги» [13, с. 61]. Таким образом, несмотря на уже приобретенный десятирублевый билет, отсутствие вечернего туалета чуть не стало для А. И. Тинякова непреодолимым препятствием для посещения спектакля. Все увиденное позволяет автору статьи сделать вывод, что в названии театра эпитет «общедоступный» не соответствует действительности. Справедливым в данном отношении является замечание А. И. Еремина и Ю. В. Жуковой о том, что посещение театра вызвало у Одинокого «массу сарказма» [3].

Однако А. И. Тиняков полагает, что второй эпитет в названии театра – «художественный» – полностью соответствует действительности. В статье подробно описывается театральная обстановка: «В нем от всего, начиная с изящной и оригинальной одежды служителей и кончая темно-серым, раз-

двигающимся в обе стороны занавесом с белоснежной чайкой, вышитой посередине его на золотой парче, веет какой-то неуловимой красотой и на всем виден отпечаток интеллигентности и благородства» [13, с. 61–62]. Гимназист-провинциал замечает четыре сценических яруса, зеленоватый ковер на полу, поглощающий шум шагов, электрическое освещение, «красивые и оригинальные фонарики, темные дубовые стулья с прикрепленными к ним новыми номерами» [13, с. 62]. Все увиденное позволяет ему сделать вывод о том, что «вся эта обстановка, отсутствие оркестра и всякой театральной пошлости и шаблона, само по себе создает настроение и способствует цельности впечатления» [13, с. 62]. Описание Московского Художественного театра, представленное в статье, ценно своей непосредственностью и свежестью.

Во втором разделе статьи Одинокий предлагает читателям свою оценку спектакля «На дне», представляющего собой картины из жизни обитателей ночлежки. Он перечисляет основных персонажей драмы, давая некоторым из них выразительные характеристики: «вор и Дон-Жуан ночлежки» Васька Пепел; «потерявший всякое подобие человека» Бубнов; «спившийся Актер» [13, с. 63]. Автор статьи обращает особое внимание читателей на реалистически воссозданные М. Горьким типы Василисы и Клеща. Заслуга драматурга заключается, в первую очередь, в том, что он мастерски воссоздает противоречивый характер Костылевой. В этой героине слились воедино красота, деспотизм и жестокость. В восприятии А. И. Тинякова Василиса – «красивое животное, дикое с сильными страстями и демонской гордостью» [13, с. 67]. Интересно сделанное Одиноким сравнение образа Костылевой с образом Мальвы, героини раннего горьковского рассказа. Обе они, по мысли автора статьи, несколько похожи по своим душевным качествам. Однако Мальва все же превосходит Костылеву тем, что в ней «нет ни капли мещанства, она свободна, как чайка, и дика и прекрасна, как морская волна...» [13, с. 68]. Чувство привязанности к пошлой обыденной жизни, свойственное Василисе, доминирует в характере Клеща, которого автор статьи выразительно называет «человеком-рабом» [13, с. 64]. Как известно, этот герой прилагает все усилия для того, чтобы не опуститься «на дно», но, не обладая сильным характером, все-таки оказывается в компании Сатина и ему подобных. А. И. Тиняков приходит к выводу, что всех описанных М. Горьким «бывших людей» объединяет лишь ненависть друг к другу и к своему прошлому. Причину этого он видит в беспросветной жизни героев, в отсутствии у них будущего: «Так и кажется, что уже никогда луч яркого солнца не заглянет в тусклое

окно подвала-ночлежки, что уже никогда не озарятся, хоть на минуту, эти лица светлой, беззаботной улыбкой и никогда не раздастся здесь смех, беззаботный, незлобивый, громкий, и не зазвучит простая речь, призывающая к свету и Любви» [13, с. 64].

На этом мрачном фоне выделяется образ Луки, на характеристике которого А. И. Тиняков считает необходимым остановиться особо. На первый взгляд, перед зрителями предстает человек, ничем не примечательный, не имеющий никакого имущества, собственного «угла», даже паспорта. Однако горьковский «странник» обладает «отзывчивой душой, чуткостью ко всякой неправде и несправедливости, смотрит на жизнь со спокойствием Сократа» [13, с. 64]. Перефразируя название известной статьи Н. А. Добролюбова, Одинокий сравнивает Луку с лучом света, проникшего в мрачную ночлежку. Именно ему удастся пробудить в душе ее обитателей человеческие порывы и оказать им посильную помощь: появляется цель жизни у Актера; облегчаются предсмертные муки Анны; находится благодарный слушатель у Насти; обретают надежду на счастье Пепел и Наташа; даже в душе Сатина пробуждаются «какие-то смутные забытые чувства» [13, с. 65]. По мнению автора статьи, слова Луки оставляют безучастными лишь трех героев – Барона, Бубнова и Костылева, поскольку в их душах уже не осталось ничего человеческого. Особую антипатию у А. И. Тинякова вызывает образ Костылева. Приводя в качестве примера сцену беседы Луки и хозяина ночлежки о «людях и человеках», Одинокий сравнивает этих двух непохожих друг на друга героев: «Один – добродушный, веселый, любит жизнь, людей и свободу, любит ходить по широкому белому свету и присматриваться к жизни различных людей, словом один – человек. Другой – ханжа, покупающий масло в лампадки за деньги, вымогаемые с нищих, присосавшийся как клоп к молодой жене, похожий на отвратительного огромного паука...» [13, с. 66]. Паук как воплощение зла, бессмысленности человеческой жизни заставляет читателя вспомнить роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», один из героев которого – Свидригайлов – представляет себе вечность в образе закоптелой баньки с пауками. Кроме того, в письме неизвестного лица к И. А. Позднякову указывается на автобиографическую основу этого образа-символа: «Знаю еще, что он (Тиняков. – *Е. К.*) боялся пауков и маленьких детей-ползунков» [18, л. 2]. Одинокий, давая высокую оценку образу Луки, называет его «самым цельным, самым ярким и самым правдивым типом во всей пьесе Горького» [13, с. 67].

В финале статьи А. И. Тиняков говорит о возросшем мастерстве М. Горького-драматурга, полагая, что пьеса «На дне», несомненно, стоит выше «Мещан», подробно перечисляет ее достоинства. Во-первых, отличное знание автором жизненного материала, положенного в основу драмы: «[М]ы видим настоящих босяков, мы чувствуем, что это правда, что это выхвачено из жизни...» [13, с. 68–69]. Во-вторых, наличие особой глубины мысли, а также большее, чем в «Мещанах» «присутствие драматизма, и действия, и типов» [13, с. 69]. В-третьих, наличие высокой оценки горьковской концепции Человека: «[Ч]еловек всегда, на какой бы ступени нравственного падения ни находился, способен подняться и снова начать человеческую жизнь...» [13, с. 70]. Одинокий приводит слова Сатина и Луки о том, что каждый человек нуждается в любви и уважении; а также напоминает читателям, что даже на самом «дне» жизни можно обнаружить что-то светлое. В-четвертых, А. И. Тиняков считает необходимым отметить отличные декорации и высокое качество игры актеров, позволяющие закрыть глаза на ряд недостатков произведения. Осмелимся предположить, что восхищение автора статьи образом Луки связано с той обаятельностью, которую смог придать драме сыгравший эту роль И. М. Москвин. И, наконец, Одинокий восторгается мастерством М. Горького-реалиста: зритель как бы переносится из «зала в грязную лачугу, и вы видите настоящих золоторотцев, слышите их дикие песни, их злобные речи и уходите из театра, полный доброго настроения, с головой, полной образов и художественно выполненных сцен» [13, с. 71]. Тем не менее, по мнению автора статьи, пьеса не лишена некоторых недостатков, среди которых главным являются патетические речи, вложенные автором в уста босяков, свидетельствующие о доминировании М. Горького-мыслителя над художником. Любопытно, что спор о Человеке, который традиционно считают самым выразительным эпизодом драмы, по мысли автора статьи, таковым не является: «[Ч]увствуется, что за спиной этих ораторов стоит Горький и, говоря за них, бестактно нарушает целостность художественного впечатления» [13, с. 69]. Кроме того, Одинокий считает, что М. Горький не всегда проявляет себя как глубокий психолог: так, например, не показан переворот, произошедший в душе Актера и приведший его к самоубийству. Полагаем, что подобные выводы связаны с тем, что гимназист, воспитанный на образцах драматической литературы XIX столетия, делает попытку вписать горьковский текст в рамки классической традиции, не осознавая его несомненного новаторского характера.

Таким образом, «горьковский пласт» материалов, вошедших в состав рукописного журнала «Школьные досуги», дает читателям новую информацию о ранних драмах М. Горького. В заметках справочно-библиографического характера рассказывается о присутствии М. Горького на спектаклях, поставленных по его драме «Мещане», излагается мнение драматурга ее о сюжете, содержится информация о постановке пьесы в России и за границей, говорится о связи содержания пьесы с передовыми общественными исканиями того времени. В статьях А. И. Тинякова повествуется о постановке горьковских драм в столице и в провинции, рассматривается система персонажей пьес, анализируются их достоинства и недостатки, делается вывод о возросшем мастерстве М. Горького-драматурга в пьесе «На дне».

Список литературы

1. Горький М. Мещане // Школьные досуги. 1902. № 1. С. 15–16 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева (ОГЛМТ). 10677/490 оф. РК. 1521.
2. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 6. 568 с.
3. Еремин А. И., Жукова Ю. В. Рукописный журнал орловских гимназистов начала XX века «Школьные досуги» (источниковедческий обзор) // Образование и общество. Электронный журнал. 2005. № 1 (30), январь – февраль. С. 113–120. [Эл. ресурс]: http://www.jeducation.ru/1_2005/113.html (дата обращения: 11.11.2016).
4. Еремин А. И. Мировосприятие провинциальных гимназистов в начале XX в. (по материалам рукописного журнала «Школьные досуги») // Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2013. № 10 (111). С. 18–42.
5. Казеева Е. А. Повесть А. П. Чехова «В овраге» в осмыслении А. И. Тинякова-гимназиста // Н. П. Огарев: историко-культурное измерение творческой личности: сб. материалов Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013. С. 12–15.
6. Казеева Е. А. Пьеса М. Горького «Мещане» в восприятии орловских гимназистов и их наставника // Культурные коды русской литературы: материалы Всерос. (с междунар. участием) очно-заочной науч.-практ. конф., посвященной 60-летию филологического факультета Башкирского гос. ун-та. Уфа: БашГУ, 2017. С. 182–191.
7. Казеева Е. А. Пьеса Максима Горького «На дне» в осмыслении А. И. Тинякова // Русский язык в контексте национальной культуры: материалы II Междунар. научн. конференции. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. С. 412–417.
8. Казеева Е. А. Рассказ И. А. Бунина «Руда» в оценке А. И. Тинякова-гимназиста (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Новая наука: опыт, традиции, инновации: междунар. научн. период. издание по итогам Междунар. научно-практ. конф.: в 3 ч. Стерлитамак: АМИ, 2017. № 1 (3). С. 118–122.
9. Казеева Е. А. Рассказы В. В. Вересаева в оценке Ф. Д. Крюкова (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Современные исследования социальных проблем. 2017. Т. 9. № 1–3. С. 106–110.

10. Казеева Е. А. Творчество В. В. Вересаева в осмыслении Ф. Д. Крюкова (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Русский язык в диалоге культур: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Саранск, 2017. С. 523–528.
11. Колобаева Л. А. М. Горький // История русской литературы. XX век: в 2 ч. М.: Дрофа, 2007. Ч. 1. С. 46–87.
12. Одинокый. «Мещане» М. Горького. Бесплатный спектакль для учащихся. Появление новой «звезды» на нашем театральном горизонте // Школьные досуги. 1902. № 5. С. 46–52 // ОГЛМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
13. Одинокый. Художественный театр и «На дне» Горького // Школьные досуги. 1903. № 7. С. 60–71 // ОГЛМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
14. П. «Мещане» в Вене // Школьные досуги. 1902. № 5. С. 57 // ОГЛМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
15. П. Наша новая литература. Критический опыт // Школьные досуги. 1902. № 1. С. 9–16 // ОГЛМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
16. П. Новое произведение Горького // Школьные досуги. 1902. № 3. С. 20 // ОГЛМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
17. П. О «Мещанах» Горького // Школьные досуги. 1902. № 4. С. 23–24 // ОГЛМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
18. Письмо. Неизвестное лицо И. А. Позднякову. (Воспоминания о Тинякове). 27 февраля 1962 г. // ОГЛМТ. Ф. 19. 4855/1 оф.
19. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. 622 с.

References

1. B. M. Gor'kij. *Meshhane* [Meshchan] // *Shkol'nye dosugi* [School Leisure]. 1902. № 1. Pp. 15–16 // *Orlovskij obedinennyj gosudarstvennyj literaturnyj muzej I. S. Turgeneva* [Orlovsky United state literary Museum of I. S. Turgenev] (OGLMT). 10677/490 of. RK. 1521.
2. Gor'kij M. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: v 30 t. Moscow: GИЛ Publ., 1950. T. 6. 568 p.
3. Eremin A. I., Zhukova Ju. V. *Rukopisnyj zhurnal orlovskih gimnazistov nachala XX veka «Shkol'nye dosugi» (istochnikovedcheskij obzor)* [Hand-written journal of the Oryol high school students of the early twentieth century «School leisure» (source study)] // *Obrazovanie i obshhestvo. Jelektronnyj zhurnal* [Education and society. Electronic journal]. 2005. № 1 (30), janvar' – fevral'. Pp. 113–120. URL: http://www.jeducation.ru/1_2005/113.html (data obrashhenija 11.11.2016).
4. Eremin A. I. *Mirovospriyatie provincial'nyh gimnazistov v nachale XX v. (po materialam rukopisnogo zhurnala «Shkol'nye dosugi»)* [World perception of the provincial gymnasium in the early twentieth century. (based on the materials of the hand-written journal «School leisure»)] // *Vestnik RGGU. Serija Istorija. Filologija. Kul'turologija. Vostokovedenie* [Herald of the RSUH. Series History. Philology. Culturology. Oriental Studies]. 2013. № 10 (111). Pp. 18–42.
5. Kazeeva E. A. *Povest' A. P. Chehova «V ovrage» v osmyslenii A. I. Tinjakovagimnazista* [A. Chekhov's story «In a ravine» in the comprehension of A. I. Tinyakov-schoolboy] // *N. P. Ogarev: istoriko-kul'turnoe izmerenie tvorcheskoj lichnosti: sb. materialov*

Vseros. nauch. konf. s mezhdunar. Uchastiem [N. P. Ogarev: Historical and Cultural Dimension of the Creative Personality: Sat. materials Vseros. sci. conf. with intern. participation]. Saransk: Mordov. un-t Publ., 2013. Pp. 12–15.

6. Kazeeva E. A. *P'esa M. Gor'kogo «Meshhane» v vosprijatii orlovskih gimnazistov i ih nastavnika* [M. Gorky's play «Meshchan» in the perception of the Oryol gymnasium and their mentor] // *Kul'turnye kody russkoj literatury: materialy Vseros. (s mezhdunar. uchastiem) ochno-zaochnoj nauch.-prakt. konf., posvjashhennoj 60-letiju filologicheskogo fakul'teta Bashkirskogo gos. un-ta* [Cultural codes of Russian literature: materials Vseros. (with international participation) full-time scientific-practical. conf., dedicated to the 60th anniversary of the philological faculty of the Bashkir state. University]. Ufa: BashGU Publ., 2017. Pp. 182–191.

7. Kazeeva E. A. *P'esa Maksima Gor'kogo «Na dne» v osmyslenii A. I. Tinjakova* [Maxim Gorky's play «At the bottom» in the comprehension of A. I. Tinyakov] // *Russkij jazyk v kontekste nacional'noj kul'tury: materialy II Mezhdunar. nauchn. konferencii* [Russian language in the context of national culture: materials II Intern. scientific. conference]. Saransk: Mordov. un-t Publ., 2012. Pp. 412–417.

8. Kazeeva E. A. *Rasskaz I. A. Bunina «Ruda» v ocenke A. I. Tinjakova-gimnazista (na materiale rukopisnogo zhurnala «Shkol'nye dosugi»)* [A story of I. A. Bunin «Ruda» in the evaluation of A. I. Tinyakova-grammar school student (on the material of the hand-written magazine «School leisure»)] // *Novaja nauka: opyt, tradicii, innovacii: mezhdunar. nauchn. period. izdanie po itogam Mezhdunar. nauchno-prakt. konf.* [New science: experience, traditions, innovations: intern. scientific. period. publication on the basis of the Intern. scientific and practical work. conf.]: v 3 ch. Sterlitamak: AMI Publ., 2017. № 1 (3). Pp. 118–122.

9. Kazeeva E. A. *Rasskazy V. V. Veresaeva v ocenke F. D. Krjukova (na materiale ruko-pisnogo zhurnala «Shkol'nye dosugi»)* [Stories of V. V. Veresaev in the evaluation of F. D. Kryukov (based on the handwritten magazine «School leisure»)] // *Sovremennye issledovanija social'nyh problem* [Modern research of social problems]. 2017. T. 9. № 1–3. Pp. 106–110.

10. Kazeeva E. A. *Tvorchestvo V. V. Veresaeva v osmyslenii F. D. Krjukova (na materiale rukopisnogo zhurnala «Shkol'nye dosugi»)* [Creativity V. V. Veresaev in the understanding of F. D. Kryukov (on the material of the handwritten magazine «School leisure»)] // *Russkij jazyk v dialoge kul'tur: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Russian language in the dialogue of cultures: materials Vseros. scientific-practical. conf.]. Saransk, 2017. Pp. 523–528.

11. Kolobaeva L. A. *M. Gor'kij* [M. Gorky] // *Istorija russkoj literatury. XX vek* [History of Russian Literature. XX century]: v 2 ch. Moscow: Drofa Publ., 2007. Ch.1. Pp. 46–87.

12. Odinokij. *«Meshhane» M. Gor'kogo. Besplatnyj spektakl' dlja uchashhihsja. Pojavlenie novoj «zvezdy» na nashem teatral'nom gorizonte* [«Meshchan» M. Gorky. Free performance for students. The emergence of a new «star» on our theater horizon] // *Shkol'nye dosugi* [School Leisure]. 1902. № 5. Pp. 46–52 // OGLMT. 10677/490 of. RK. 1521.

13. Odinokij. *Hudozhestvennyj teatr i «Na dne» Gor'kogo* [The Art Theater and Gorky's «The Lower Depths»] // *Shkol'nye dosugi* [School Leisure]. 1903. № 7. Pp. 60–71 // OGLMT. 10677/490 of. RK. 1521.

14. P. *«Meshhane» v Vene* [Mieschans in Vienna] // *Shkol'nye dosugi* [School Leisure]. 1902. № 5. P. 57 // OGLMT. 10677/490 of. RK. 1521.

15. P. *Nasha novaja literatura. Kritičeskij opyt* [Our new literature. Critical experience] // *Škol'nye dosugi* [School Leisure]. 1902. № 1. Pp. 9–16 // OGLMT. 10677/490 of. RK. 1521.

16. P. *Novoe proizvedenie Gor'kogo* [A new work by Gorky] // *Škol'nye dosugi* [School Leisure]. 1902. № 3. P. 20 // OGLMT. 10677/490 of. RK. 1521.

17. P. *O «Meshhanah» Gor'kogo* [About « Mieschans» Gorky] // *Škol'nye dosugi* [School Leisure]. 1902. № 4. Pp. 23–24 // OGLMT. 10677/490 of. RK. 1521.

18. *Pis'mo. Neizvestnoe lico I. A. Pozdnyakovu. (Vospominanija o Tinjakove)* [Letter. Unknown person I. A. Pozdnyakov. (Memories of Tinyakova)]. 27 fevralja 1962 g. // OGLMT. F. 19. 4855/1 of.

19. Stanislavskij K. S. *Moja zhizn' v iskusstve* [My life in art] // *Sobranie sočinenij* [Collected Works]: v 9 t. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. T. 1. 622 p.

**Роман-семейная хроника и проблема жанрового своеобразия романа
Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы»**

В статье рассматривается специфика особого типа прозы – романа семейной хроники, выявляются его определяющие черты: линейная хроникальность и семейная проблематика (наличие нескольких поколений одного рода, микроклимат семьи, проблемы отцов и детей). Жанровое своеобразие романа-хроники анализируется на основе романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». В статье исследуется история создания романа, историческая основа романа, тематика романа.

Ключевые слова: Д. Н. Мамин-Сибиряк, семейная хроника, специфика хроникальности.

Evgeny Nikolsky

**The Novel-Family Chronicle and the Problem of Genre Originality
of the Novel by D. N. Mamin-Sibiriyak "Privalov's Millions"**

The paper examines specificity of the special type of prose, namely: the novel of the family chronicle and its defining lines, including linear chronicle and family problems (presence of several generations of one family, a microclimate of a family, a problem of fathers and children, etc.) and specificity of a historicism.

The genre originality of the novel-chronicle analyzed based on the novel by D. N. Mamin-Sibiriyak "Privalov's Millions". The article examines the history of the novel, the historical basis of the novel, the theme of the novel.

Key words: D. N. Mamin-Sibiriyak, family chronicle, chronicle specificity.

На протяжении XIX – начала XX веков и литературной критике, и среднему читателю были хорошо известны произведения, в которых разными способами и в разных объемах была представлена история семьи в нескольких поколениях: «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского; «Захудалый род: семейная хроника князей Протазановых» Н. С. Лескова; «Гальденины: их дворня, приверженцы и враги» А. И. Эртеля. В этот период создавались и другие произведения с элементами семейной хроникальности: «Двоевластие» и «На изломе» А. Е. Зарина; «Род князей Зацепиных» А. Шардина и пр. Большая часть их, к сожалению, ныне совершенно забыта.

Для писателей становилось все более определенным то, что через ряд эпизодов из жизни одного человека или же через биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. Насущная необходимость в реализации этой потребности рождает в различных странах у разных писателей новые формы литературных произведений.

О необходимости создания общественного романа в русской литературе в 1870-х годах писал Салтыков-Щедрин. По его мнению, читатель уже не удовлетворится более и менее удачною разработкой частных аспектов и затем, если желает, сам уже должен отыскивать связь между этими частностями и сводить концы с концами; между тем в литературе в целом все-таки нет даже признаков чего-нибудь похожего на общественный роман или общественную драму.

Среди писателей 1880-х годов Мамин-Сибиряк был одним из немногих авторов, успешно разрабатывавших жанр романа. Первым крупным произведением его в этом жанре был роман «Приваловские миллионы», завершённый 2 сентября 1883 года. По свидетельству автора, это произведение создавалось на протяжении «почти десяти лет. Сохранилось пять рукописных вариантов романа. Работа над ними шла не только в поисках художественной выразительности, но, пожалуй, главное, в направлении выявления сущности сложного замысла, сюжета, поиска художественных решений проблем, волновавших писателя. Менялись соответственно этапам работы и названия: «Семья Бахаревых», «Сергей Привалов» и, наконец, последнее – «Приваловские миллионы». «Сергей Привалов то являлся просто состоятельным человеком, то даже агентом английской фирмы по перепродаже русского хлеба за границу. Лишь в окончательной редакции он стал потомственным наследником Шатровских заводов, последним представителем некогда очень известной на Урале семьи промышленников Приваловых» [12, с. 8].

Тема этого романа была задумана очень широко, и, собственно, в настоящем своем виде «Приваловские миллионы» представляют только последний, заключительный роман из трех, которыми автор предполагал в исторической последовательности очертить преемственное развитие уральских заводчиков. В конце 1880-х годов у него возник грандиозный план создания целой серии романов, посвященных как настоящему, так и прошлому Урала. В них должны были отразиться самые значительные события уральской истории: русская колонизация, строительство первых металлургических заводов, хищническое разграбление природных богатств

края, положение и борьба трудового населения, нравы и быт заводского общества, влияние реформ 1860–1870-х годов на судьбы промышленности и заводского населения. Этот замысел полностью не осуществился, но именно с ним были связаны интенсивные научные занятия Дмитрия Наркисовича. Он встречался с уральскими краеведами и историками, работал с архивными и статистическими материалами, как член Уральского общества любителей естествознания участвовал в археологических и фольклорных экспедициях. Все это, по словам писателя, создало «прочную почву» для его литературного творчества. За внешней формой стало выступать глубокое содержание, обусловленное историей Урала, его разнообразными этнографическими элементами и особенно богатыми экономическими условиями [12].

«В первом романе должен был выступить основатель и родоначальник всей фамилии Тит Привалов, один из тех удивительных типов «первых заводчиков», которые создал восемнадцатый век на Урале: ум, железная воля, самодурство, жестокость, дикое великодушие, – одним словом, добро и зло в этих людях перемешалось самым удивительным образом. Этот первый роман должен был закончиться пугачевщиной, захватившей уральские заводы.

Во втором романе, действие которого относится к сороковым годам настоящего столетия, фигурируют выродившиеся наследники; это время беспримерной роскоши и мотовства, не сдерживаемых ничем. В этих рамках должен был выступить разгар крепостного режима, как он явился специально на Урале. В третьем романе, который собственно и был напечатан, – «Приваловские миллионы» – выведен последний из Приваловых, человек, который несет в своей крови тяжелое наследство и который под влиянием образования постоянно борется с унаследованными пороками» [8, с. 195].

Сам по себе такой замысел весьма примечателен, но, к сожалению, он не был осуществлен в полной мере. В качестве своеобразной историко-типологической параллели нам хотелось бы привести малоизвестный факт из творческой биографии М. Ю. Лермонтова. Известно, что поэт в 1840 году говорил В. Г. Белинскому о своем замысле обширной трилогии «из трех эпох жизни российского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющих между собой связь и некоторое единство» [3, с. 455]. Ранняя смерть оборвала замыслы, но из этого краткого замечания можно сделать предположение, что он замыслил нечто вроде романа – семейной хроники. Сам факт такого замысла показателен, ибо он отражает

в себе общие тенденции идейно-поэтического развития литературы XIX века.

По наблюдениям профессора А. Ю. Сорочана, «отношения “мысли семейной” и “мысли народной” в русской прозе последней трети XIX века весьма интересны. Огромное значение эти отношения имеют для судьбы отдельных жанров и для реконструкции системы ценностей русской культуры. Ведь исторический роман пушкинского типа представлял собой в первую очередь “преданья русского семейства”» [13, с. 67].

Таким образом, во второй половине XIX века оформилась тенденция распространения тематики, проблематики и поэтики жанра романа, его архитектоники и особенностей языка. Образно говоря, произошло «растекание мыслью» вширь (синхронно) по горизонтальному срезу времени. Насущные потребности литературного развития эпохи поставили множество частных аспектов, разрешение которых, включая определения причин генезиса тех или иных явлений, почти не осуществлялось. Но существовала и тенденция к рассмотрению социальных явлений в диахронном срезе, что отразилось в возникновении особого типа романной прозы – семейной хроники.

Появление в XIX–XXI веках многочисленных произведений, с большей или меньшей точностью определяемых как «семейные хроники» – «Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Семья Тибо» Мартена дю Гара, «Хроника Паскье» Дюамеля, – явление общеизвестное. Специфика жанрового типа, как и всякого иного, во многом определяется его генезисом; семейная хроника по ряду признаков, несомненно, может быть соотнесена с социально-бытовым романом, получившим развитие уже в литературе XVIII–XIX веков. Сужение семейной тематики в первой половине XIX века и, напротив, ее последующее распространение имеют причины и социально-исторического, и типологического порядка. На развитие семейной хроники оказывают влияние и успехи наук биологического цикла, и увлеченные физиологией, и традиции Э. Золя.

Жанр семейной (чаще родовой) хроники никогда не уступал по своей популярности детективу, исторической беллетристике и любовному роману. В сознании читателей хроника рода всегда была наиболее солидным и основательным литературным жанром. В немецкой литературе читательское признание отдано «Будденброкам» Т. Манна. Французская литература выдвигает двадцать томов эпопеи о Ругонах и Маккарах Э. Золя; роман М. дю Гара «Семья Тибо», Жана-Ришара Блока, историческую пенталогию «Проклятые короли» М. Дрюона. Английские хроники возглавляет «Сага о

Форсайтах» Д. Голсуорси. Яркое произведение этого типа, созданное в Латинской Америке, – «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса – также соотносится с этим жанром. Стремление расширить пределы повествования, имеющего вполне частный характер, рассмотреть в малом великое становится влиятельным художественным принципом литературы XX века. Значимое место в этом ряду занимает творчество Уильяма Фолкнера и особенно его трилогия о Сноупсах: «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959).

Романы и длинные повествования о бытии и смене поколений воистину украшают каждую национальную литературу. Их объединяют такие общие особенности, как схожесть судеб, развитие конфликтных ситуаций, преемственность и обновление бытовых традиций и прочие.

Своеобразным отражением ситуаций, имевших место в действительности, являлись в нашей отечественной литературе две вымышленные династии: Головлевы и Горбатовы, одна – порождение таланта Салтыкова-Щедрина, другая – Всеволода Соловьева. Писатель работал над романом «Господа Головлевы» (1875–1880) несколько лет. Первые его главы сначала печатались в составе цикла «Благонамеренные речи». Это обстоятельство позволяет воспринимать Головлевых в ряду тех сатирических персонажей, которые любят произносить «благонамеренные речи» в защиту «священных принципов» государства, церкви, собственности, семьи, постоянно их нарушая. Дворянство как основной герой выносятся на страницы «Благонамеренных речей», «Современной идиллии», «Помпадуров и помпадурш» и некоторых других. Главная книга Салтыкова о русском дворянстве – «Господа Головлевы» – признана блестящим образцом жанра семейной хроники.

Если для салтыковских произведений, посвященных описанию судеб дворянских родов, характерны обличительный тон и сатирический пафос, то для Всеволода Сергеевича Соловьева (1849–1903) стал определяющим иной подход – реалистическое и отчасти лирическое изображение жизни русской аристократии в XIX веке.

Будучи уже зрелым художником со сложившейся манерой письма, хорошо известным читающей России, Всеволод Сергеевич Соловьев (1849-1903) приступает к созданию романа «Хроника четырех поколений», в котором он задумал отразить историю дворянской семьи. В его «Хронике» (получившую также наименование «Семья Горбатовых») вошло пять романов: «Сергей Горбатов», «Вольтерьянец», «Старый дом», «Изгнанник», «Последние Горбатовы». Все они связаны единой нитью – судьбой

одной дворянской семьи, пережившей бурные эпохи XVIII–XIX вв.: золотой «век Екатерины», время французской революции, наполеоновские войны, восстание декабристов, николаевскую пору и становление нового буржуазного уклада в России. Первая книга пенталогии была написана в 1881 году; вторая и третья соответственно в 1882 и 1883 годах; четвертая и пятая – в 1884 и 1886 годах. Можно заметить, что первое произведение нового жанра появилось в русской литературной традиции за 15 лет до аналогичного явления в Европе – романа Томаса Манна «Будденброки».

Развитие проблематики и поэтики «по вертикали» (диахронно) рождает «семейную хронику» как особый жанр по возможности изображения генезиса явлений эпохи. Потребность в создании большого романа проявляется все более настойчиво уже в начале двадцатого века. «В “Будденброках” Т. Манна ... в форсайтовском цикле Голсуорси то смена поколений, то многообразие деятельности человека в широкой сфере социальных связей на протяжении долгих лет поглощают внимание пытливых художников» [13, с. 57].

К этому можно добавить, что многое в литературном развитии (как показал еще В. М. Жирмунский) обусловлено общими закономерностями, проявляющимися в разные времена и у разных народов. Так, например, Т. Манн задумал свой роман об «истории гибели одного семейства» в конце XIX века [1, с. 57–59]. Независимо от него русский писатель М. Горький предполагал создать историю одной семьи с 1812 г. по свое время [7, с. 144]. В общих чертах замысел у Горького сложился уже в конце XIX века и был частично реализован в произведениях «На плотях» (1895), «Наваждение» (1896), «Фома Гордеев» (1899, см. интересный рассказ об истории купеческой фамилии), «Мужик» (1890). Как отмечала В. А. Максимова, «уже тогда М. Горький проявлял интерес к теме поколений» [7, с. 145].

Общим местом в работах горьковедов стало упоминание о замысле романа «Дело Артамоновых», который возник в беседах со Львом Толстым в 1901–1902 годах и с В. И. Лениным в 1910 году (это отмечают А. И. Овчаренко, Е. Б. Тагер, С. В. Касторский, А. И. Волков, И. С. Нович). Однако свой замысел писатель смог реализовать лишь после того, как завершилось (вследствие общероссийской катастрофы в 1917 году) развитие русской буржуазии.

Итак, появление романов Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» (1884), Вс. Соловьева «Хроника четырех поколений» (1880-е годы), И. С. Рукавишниковой «Проклятый род» (опубл. в 1914 году),

А. М. Горького «Дело Артамоновых» (1925) было продиктовано запросами времени и имело как общественный, так и художественный резонанс. Каждая семейная история рассматривается здесь с точки зрения кардинальной проблемы века – противоречий буржуазной цивилизации, охватывающей все уровни личного и социально-экономического бытия. Реально-историческое время и время индивидуально-психологическое в этих романах неразрывно, более того – объективный ход истории подчиняет и вбирает в себя представления и ощущения персонажей. Эта форма повествования сохраняет черты традиционности, восходящей к семейной хронике XIX века, и одновременно под влиянием развивающихся социально-экономических отношений вносит свои коррективы в структуру текста.

Однако на формирование этого жанра оказало влияние также и то, что в трудах В. М. Жирмунского получило определение «типологических» факторов развития литературы. Литературное развитие на протяжении всего XIX века знаменовалось не только возникновением новых тем и направлений, но и серьезными модификациями системы литературных жанров, а также увеличением удельного веса романного жанра в литературе.

Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни.

Обратимся к теоретическому наследию М. М. Бахтина и прежде всего к его работам по изучению истории романа. Исследователь не выделяет «семейную хронику» как особый подвид романа, а только определяет некоторые пути ее дифференциации. Сам этот термин им не вводится, но как синоним рассматриваемому нами жанру задается терминологическое сочетание «роман поколений» [2, с. 381] и определяются некоторые особенности проблематики и мотивов жанра, в частности, такие, как особый мотив «разрушения идиллии».

Ученый отмечает, что «роман поколений» с его мотивом «разрушения идиллии» (т. е. ее вырождения и распада) вызван историческими событиями XIX–XXI веков, катаклизмами эпохи. Но кроме кратких замечаний исследователь в суть проблемы не вникает: специфика жанра семейной хроники не стала объектом его исследований. Принимая в целом концепцию М. М. Бахтина, мы считаем, что общественные катаклизмы, экономические и культурные кризисы второй половины XIX – начала XX веков действительно способствуют появлению семейной хроники как особого поджанра романной прозы. При анализе этого жанрового типа присутству-

ет терминологическая неопределенность. Обычно для классификации романов, повествующих о судьбах нескольких поколений, используются следующие термины: roman-fleuve (роман-река); неточный для выявления четких жанровых критериев и дефиниций термин family novel (семейный роман); порою используется и сомнительный (для изучения специфики темпорального построения произведений) термин multigenerational novel – роман о множестве поколений, своеобразный аналог бахтинского сочетания «роман поколений» (где таковых, согласно логике, должно насчитываться не менее двух). Имеют хождения такие термины, как family saga, chronicle, cycle, то есть семейные (соответственно) сага, хроника, цикл.

Дополняя все вышесказанное, обратимся к толкованию в литературоведческой науке самого термина «хроника», составляющего вторую часть семантического ядра определения исследуемого жанра. Итак, хроника – это «литературный жанр, излагающий исторические события в их временной последовательности» [10, с. 1171]. При этом подразумевается, что временная последовательность должна быть линейной, т. е. не иметь в себе отступлений от прямолинейности своей организации.

В «Литературном энциклопедическом словаре» (М., 1987) приводится более развернутое определение: «хроника – (греч. chronika – летопись) литературный жанр, содержащий изложение событий в их временной последовательности. В центре время – как субъект исторического процесса. Если в дневнике на первый план выступает личность автора, а в историческом романе – характеры и взаимоотношения действующих лиц, активно проявляющих себя в истории, то в хронике *организующей силой сюжета и композиции становится сам ход времени* (курсив наш. – Е. Н.), которому подвластны действия и судьбы персонажей. Для хроники характерен экстенсивный сюжет, образующийся чередованием сцен, фрагментов, картин меняющейся действительности, структура хроники отражает темп, длительность, порядок и ритм отражаемых событий, за точку отчета которых принимаются моменты реально-исторического времени... Замкнутое, остановившееся время – предмет семейной, усадебной реалистической хроники (С. Т. Аксаков, Н. С. Лесков)... Редкая как самостоятельный жанр хроника образует внутри многих произведений систему включения реального исторического времени в вымышленный сюжет» [15, с. 487].

Отметим, что, сопрягаясь с хроникальностью, романное начало не утрачивает своей специфики, но все произведение в целом приобретает новый эстетический смысл. В процессе развития литературы сложилось несколько типов романов-хроник. Это, прежде всего, хроника историче-

ская (например, произведения В. С. Пикуля «Слово и дело», «Реквием каравану PQ-17» и другие), хроника производственная, имевшая место в советской литературе 20–30-х годов, и, наконец, семейная.

Изображено в семейных романах все общество в целом (или какая-нибудь его часть) на протяжении значительного периода истории. Итак, в семейных хрониках наблюдается господство последовательного (линейного), изложения событий, что является характерной чертой и отличает хроник от других жанров. К примеру, если взять хорошо известные романы У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Герой нашего времени» М. Лермонтова, то в них мы наблюдаем гетерохронное изложение событий, чего нет в семейной хронике.

Следует особо отметить, что типичная для романа базовая проблема – взаимодействие личности и окружающего мира – представлена в семейной хронике так же, как и в других разновидностях этого жанра. Для произведений рассматриваемого нами жанра характерно обращение проблематики на изображение бытия одной семьи на протяжении нескольких, чаще всего двух-четырех, поколений. В проблематику «семейных хроник» включаются различные аспекты: социально-экономические, нравственные, аспекты преемственности или разрыва поколений и, наконец, эволюции семьи или ее деградации. Поэтому для дальнейшего анализа нам необходимо рассмотреть следующий жанрообразующий фактор – темпоральное построение семейных хроник.

По мнению З. И. Кирнозе, в произведениях этого жанра присутствует «особое родовое время, органически прикрепленное, приращенное к жизни семьи. В периодах сватовства и жениховства, медовых месяцев и созревания плода, подрастания сыновей и дочерей, превращения их самих в мужей и жен есть свой естественный ритм, определяемый и природой человека и вековыми установлениями семьи» [6, с. 156]. Этот общий ритм ослабляет и округляет временные разграничения каждой индивидуальной жизни, входящей в семью, создает предпосылки для изображения единства жизни поколений, синтеза понятий «семья» и «время». Родовое время можно рассматривать, по-видимому, как признак того «фольклорного времени», которое порождает в литературе уже во времена античности особый тип «семейной идиллии».

Сочетание понятий «семья» и «время» рождает особую связь. Восприятие подробностей жизни, обычаев, установлений тормозит развитие сюжета, делая ритм семейной хроники несколько замедленным. Протяженность во времени, стремление к охвату десятилетий, без которых не-

возможно показать изменения в семье на протяжении более чем полувека, тяготение к полноте изображения обычно требуют от семейной хроники большого объема.

Итак, в основе хроники как явления словесности лежит повествование о фактах и событиях, выстроенных в хронологическом порядке, в линейной последовательности (time-line). По наблюдениям зарубежных филологов, здесь описываются события, которые произошли до другого события, ведущие к нему, а также те, которые происходили после этого, связанные с ним [16, р. 272]. Мы считаем линейный принцип крайне важным для семейной хроники, ведь именно в таком случае восприятие исторических явлений становится более целостным и объективным, лучше прослеживаются причинно-следственные связи и закономерности. В случае сбоя в хронологии, фрагментарности, различных форм гетерохронного, или ретроспективно-конспективного, изложения материала ухудшается качество восприятия. Но стоит отметить, что тут идет речь об иных художественных задачах и иных жанровых формах.

А для семейной хроники типично изложение истории двух и более поколений в строгой (хотя порою и бывают незначительные отступления) линейной последовательности. По таким принципам и построено большинство романов этого типа в мировой литературе.

В таком контексте мы хотели бы рассмотреть жанровую специфику романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Основные проблемы, которые нашли образное воплощение в этом произведении, волновали воображение начинающего писателя еще в студенческие годы. В письме от 21 августа 1875 г. Мамин обращается к своему отцу с просьбой собирать материалы, связанные с историей развития уральской горной промышленности и, в частности, с историей семьи Демидовых. Круг вопросов, затронутых в этом письме, очень широк. Показателен интерес Мамина-Сибиряка к жизни рабочего населения Урала, к фольклору и различным формам деятельности уральского рабочего. «Живя так долго в Висиме, Вы, папа, – пишет он Н. М. Мамину, – отлично знакомы с настоящим краем и его прошедшим. Мне для некоторых целей крайне необходимо знание этого настоящего и прошлого, хотя я кое-что знаю о них. Я был бы очень обязан Вам, папа, если бы вы взяли на себя труд сделать три вещи: кое-что припомнить, кое-что расспросить и кое-что прочитать. Припомнить Вы можете вот что: чрез Ваши руки проходили и проходят интереснейшие факты из раскольничьей жизни: жизнь в скитах, сводные браки, взгляды на семейную и общественную жизнь со стороны расколь-

ников, их предания, суеверия, приметы, заговоры, стихи, правила и т.д. Далее, еще более интересно знать следующее: это собрать те сведения о доме Демидовых, которые лежат в конторских бумагах или ходят по рукам в виде рассказов и воспоминаний.

Особенно важно здесь постоянно иметь в виду резкую разницу, отделяющую энергичную деятельность представителей первых основателей дома Демидовых и распущенность последних его членов. Здесь интересны два ряда фактов, характеризующих с одной стороны энергию первых Демидовых и распущенность и самодурство последних. У Вас, папа, есть книжка о доме Демидовых, хорошо было бы, если бы Вы на полях ставили цифры и делали к известным лицам собственные примечания. Так, я, например, помню, что жил один Демидов на одном острове Черноисточникова пруда, далее, как он неумоимо основывал один завод за другим, разыскивал руды и проч. Далее, интересно знать подробности таких фактов, как приезды Авроры Карловны на заводы, безумное мотовство и т. д.

Кстати, Вы не пройдете мимо фактов, характеризующих жизнь фабричных, рудниковых, беглых, знаменитых разбойников. Словом, всякий факт, резко выдающийся из ряда других, как характеризующий прошлое и настоящее Урала, будет мне крайне интересен. Рассказы о Ермаке, Пугачеве, Малороссии и проч. – все это крайне интересно знать. Также факты встречи малороссов с раскольниками на Урале и первые шаги их взаимной жизни» [8, с. 341].

Это письмо замечательно тем, что в нем уже в ранние студенческие годы Д. Н. Мамин определил такие темы своего творчества, художественная разработка которых займет у него около двух десятилетий. С ними, так или иначе, связаны роман «Горное гнездо», «Три конца», повесть «Охонины брови» и рассказы о раскольниках и о заводском разбойничестве. Показателен выраженный в этом письме острый интерес к точным фактам, характеризующим существенные стороны уральской жизни. Уже в эти годы идейных исканий и первых литературных опытов будущий писатель понимал, как важно для художественного творчества знание жизни. Он ценит сведения знающего жизнь очевидца, его внимание привлекают бытующие в народе рассказы о лицах, оставивших след в народной памяти (Ермак, Пугачев). Он стремится получить документы из заводского архива и канцелярии и т. д.

Дошедшие материалы свидетельствуют об огромном труде, который был затрачен на создание первого романа. Наиболее ранний из сохранив-

шихся редакций текст – «Семья Бахаревых». Это произведение в пяти частях. Работа над ним началась не ранее 1878 года.

По первоначальным замыслам основная тема романа была связана с историей промышленного Урала и должна была получить завершение в большой трилогии. В первой части трилогии предполагалось показать основание уральских горных заводов, характеры первых заводчиков, совмещающих в себе добро и зло самым удивительным образом. Основу же всей трилогии должно было оставить изображение жизни мастеровых Урала. Некоторые из замыслов Мамина-Сибиряка нашли только частичное воплощение в романах этого времени, а намерение изобразить восстание Пугачева на Урале было осуществлено только в 90-е годы.

Первоначальные редакции «Приваловских миллионов» отражают колебания писателя как в выборе плана, так и в определенной идейной направленности произведения. В «Семье Бахаревых» получили четкий рисунок лица общественной активности: князь Вадим Батманов, Надежда Бахарева, Сергей Привалов, но в их образах писателю не удалось добиться необходимой цельности и последовательности. С одной стороны, Вадим Батманов не допускает полумер, мелких реформ, является сторонником коренных ее изменений. С другой стороны, тот же Батманов проповедует общественное бездействие, предоставляя течение дел времени и обстоятельствам.

Роман «Семья Бахаревых» не был представлен автором к печати. Изменение общественной жизни России на грани 1880-х годов вело к изменению основного содержания произведения. Писатель, видимо, не решился продолжать разработку острой социальной темы.

Вместе с тем в процессе длительной работы над романом Мамин-Сибиряк совершенствовал свое художественное мастерство. В «Семье Бахаревых» не были окончательно преодолены литературные штампы. Работая над романом, Мамин-Сибиряк убеждался, что ценность произведения состоит не в пикантном сюжете и в любовных чувствах, что нельзя писать о жизни без глубокого и всестороннего ее изучения, и в следующей рукописной редакции, названной «Каменный пояс», стремление избавиться от прежних приемов проявилось в такой мере, что молодой писатель впал в другую крайность.

Начальные главы первых редакций «Каменного пояса» представляют собою развернутые историко-этнографические описания, лишь в небольшой степени связанные с развитием действия. С фактической достоверностью и научной обстоятельностью он описывал в романе историю

колонизации Урала при Иване Грозном, походы Ермака, историю развития рудного дела на Урале в допетровское время и, особенно подробно, – развитие его при Петре I. Если раньше писатель проявлял чрезмерную озабоченность сюжетом, то в «Каменном поясе» он явно недооценивал роль сюжетного развития. В процессе дальнейшей работы над романом он освобождался от протокольной сухости, фактический материал получал под пером писателя художественную обработку.

Так, в результате почти десятилетнего труда и многократных переработок появился роман «Приваловские миллионы». По своей структуре «Приваловские миллионы» представляют дальнейшее развитие традиций классического русского романа. Много места занимает здесь изображение судьбы главного героя Сергея Привалова, «повторявшего, по словам автора, «раздвоенных» лишних людей, у которых хорошие намерения и заветные мечты постоянно идут вразрез с практикой» [13, с. 45].

В этом «обнаруживается творческая связь писателя с традициями предшествующей реалистической школы русской литературы, а также стремление показать тесную связь судьбы человека с жизнью общества, порождающей подобные характеры. Новаторство проявилось в выдвижении новой темы, смелом и оригинальном решении острейших вопросов современности. В романе «Приваловские миллионы» Мамин-Сибиряк показал большое мастерство в раскрытии острых социальных конфликтов. Действие разворачивается на основе конфликта между идеалистом-мечтателем Сергеем Приваловым, в руки которого должен перейти по наследству богатейший заводской округ, и группой буржуазных хищников, которые стремятся прибрать к своим рукам капиталы незадачливого наследника» [7, с. 195].

Привалов до решения крайне запутанного дела об освобождении от опеки заводов начинает осуществлять строительство мельницы, намереваясь путем разумных отношений избавить крестьян, продающих по дешевке хлеб, от спекулянтов и торгашей, помочь им крепко встать на ноги, обрести независимость. В намерении взять на себя заводское дело, чтобы прибыль шла не заводовладельцу, а заводским рабочим и настоящим хозяевам земли – башкирам, явственно сказывается влияние романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Сказывается также и глубокое, благородное убеждение русских интеллигентов бескорыстно служить простым людям, отдавать свою энергию, знания, опыт делу развития «малых» народностей России [11, с. 8]. В таком контексте важно отметить, что «Сергей Привалов является творцом и носителем одного из сюжетов социальной мифологии –

мифа-идиллии, сопряженного с поиском благодной и спасительной утопии: он захвачен мыслью о необходимости вернуть долг башкирам, чьи земли были обманом взяты под заводы, и рабочим, трудом которых эти заводы создавались» [13, с. 46].

А в отношениях между враждующими из-за наследства силами возможны острые столкновения, но иногда и союзы и примирения. В то же время автор ведет читателя к пониманию непримиримости другого, основного, скрытого от глаз поверхностного наблюдателя конфликта между владельцами и рабочими Шатровских заводов. Судьбы большого коллектива рабочих волнуют читателя не меньше, чем утопические планы социальных реформ Сергея Привалова и борьба из-за наследства. Сюжетное развитие романа определяется не только личной и общественной судьбой центральных персонажей, но и в значительной мере историей Шатровского горнозаводского округа с сорокатысячным рабочим населением.

Главный герой романа Сергей Привалов усвоил взгляды либерального народничества. Он отрицал возможность и необходимость развития горной промышленности в России. Промышленные заведения в России он считал болезненным наростом, который питается на счет здоровых народных сил. Он мечтал об организации артельного труда, о рациональной организации хлебной торговли, с помощью которой надеялся освободить мелкого производителя от эксплуатации. Являясь наследником крупного горнозаводского округа, разоренного прежними владельцами и опекунами, Привалов видит свою задачу в том, чтобы освободить заводы от казенных долгов, ликвидировать их и вернуть заводские земли их прежним владельцам – башкирам. При столкновении с реальной действительностью рушатся все народнические планы Привалова. Попыты осуществления намеченных социальных реформ убеждают героя романа в том, что он со своими планами является «жалкой единицей», которой по-своему распоряжается буржуазия.

Значение образа Сергея Привалова усиливается тем, что неудачи его социальных реформ раскрыты в романе не столько как следствие его личных недостатков (отсутствие воли и практической опытности), а как результат беспочвенности народнических теорий. Однако не только спецификой миропонимания главного героя примечателен роман «Приваловские миллионы». Разумеется, что личность немислима вне контактов с обществом. Поэтому при определении личности и ее места в романе надо иметь в виду характер ее взаимоотношений с обществом. Прояснить такое

соотношение нам позволяет понятие романной ситуации, составляющей базовую основу романа как жанра.

Романная ситуация представляет собою взаимоотношения личности, среды и микросреды, где личностью является герой, обладающий более-менее значимым внутренним миром; микросредой – совокупность главных героев; средой же – совокупность таких героев, с которыми соприкасаются герои романного типа и которые, как правило, далеки и чужды им. Вследствие этого в романе всегда имеют место дифференциация и иерархия персонажей, которые составляют микросреду и чьи судьбы воспроизводятся наиболее четко и дифференцированно. Им отдается большая часть воспроизводимого в романе пространства и времени, в силу чего романский сюжет, стремясь к полноте и масштабности, как правило, ограничен в пространстве местом пребывания и встреч главных героев, а во времени – тем периодом их жизни, который необходим для становления и проявления их сознания, для обретения ими более весомой, с точки зрения героя и автора, жизненной позиции.

Для семейной хроники отличительной чертой является специфика соотношения среды и микросреды, которая представлена группой лиц, связанных между собой родственными узами. Особо отметим, что состав микросреды в ходе действия романа может меняться из-за основных процессов: появления на свет, взросления, старения, смерти героев произведения. Так же изменчивы и сами функции персонажей: они могут переходить от главных героев к второстепенным, т. е. из микросреды в среду, и наоборот.

Средой в семейных романах выступает все общество в целом (или какая-нибудь его часть). Типичная для романа базовая проблема – взаимодействие личности и окружающего мира – представлена в семейной хронике так же, как и в других разновидностях этого жанра. По справедливому замечанию Л. А. Симоновой, в семейном романе объединяются многочисленные «повествования о жизни человека в семье. Характерной чертой становится наличие внутрисемейного конфликта и родственных отношений. Решающим значением для всей архитектоники жанра обладает характер связи личности с другими членами семьи, отношения между которыми, имея целый ряд особенностей частного характера, строятся по принципу движения от органического единства до разрыва» [8, с. 15].

Для «Приваловских миллионов» не типично изображение внутрисемейной проблематики, акцент делается, как об этом справедливо отмечалось в советском литературоведении, на социальные, а не внутрисемейные аспекты деятельности главного героя. Действительность разрушает

«народнические начинания Сергея Привалова и неумолимо вовлекает в оборот создаваемые им артельные предприятия. Наблюдая в ирбитском ярмарочном театре сибирских промышленников, фабрикантов и водочных королей, герой почувствовал, что он является частью этого громадного целого, которое шевелилось в партере, как тысячеголовое чудовище. Ведь это целое было неизмеримо велико и влекло к себе с такой неудержимой силой. Даже злобы к этому целому Привалов не находил в себе: оно являлось только колоссальным фактом, который был прав сам по себе, в силу своего существования.

Развенчание либеральных иллюзий Сергея Привалова имело большое значение. Мамин-Сибиряк своим романом показал бесплодность и вред рассуждений об отсутствии капитализма в России. Широкие художественные обобщения, основанные на глубоком знании жизни промышленного Урала, показывали читателю, что Россия уже вступила на путь капитализма, что русская буржуазия представляет собой крупную силу, с которой нельзя не считаться. Однако образы дельцов поданы в романе резко сатирически.

Современные Мамину-Сибиряку писатели (П. Д. Боборыкин, В. И. Немирович-Данченко и др.) изображали купцов и фабрикантов как главных деятелей промышленности, от таланта и предприимчивости которых зависит успех дела, а вместе с ним и благосостояние рабочей массы. В литературе распространялась иллюзорная надежда на просвещенного промышленника, финансиста, купца как силу, якобы противостоящую хищничеству. В «Приваловских миллионах» Мамин-Сибиряк создал целую галерею типов, близких по своей внутренней, полной разнородных противоречий, сущности к Колупаевым, Разуваевым, Деруновым; Хиония Заплата, Половодов, Ляховский, Альфонс Богданыч – все это яркие представители нарождающейся и укрепляющей свои позиции русской буржуазии.

Среди них выделяется «делец последней формации» Половодов. Получив университетское образование, Половодов начал свою карьеру со службы в уездной земской управе, которую он, как и щедринские земцы, расценивал с точки зрения «фондов» и возможностей «сходить в карман своего ближнего». Сущность характера Половодова раскрылась, когда ему удалось проникнуть на должность директора Узловско-Моховского банка и в опекунский совет Шатровских заводов. В нем тогда «заговорила непреодолимая жажда урвать свою долю из того куска, который теперь лежал под носом», – совсем по-щедрински пишет Мамин-Сибиряк.

Одной из центральных фигур романа является Игнатий Ляховский. Многими своими чертами Ляховский напоминает героев Боборкина. По происхождению он аристократ, воспитанный в привычках и традициях богатой польской дворянской семьи. За оппозиционное отношение к правительству он отбыл ссылку в Сибири. Ляховский умен, образован, ценит науку и искусство, преуспевает в буржуазном предпринимательстве. Именно таких культурных и деловых людей Боборыкин наделял всеми возможными добродетелями. Однако для Мамина-Сибиряка культурный и всесторонне образованный аристократ в своей буржуазной практике ничем не отличается от обычных буржуазных хищников. Нажива и обогащение любыми средствами – вот основной принцип жизни Ляховского. Он отказывается в денежной помощи оказавшемуся в беде Василию Бахареву, хотя тот в свое время явился в прямом смысле слова его спасителем и благодетелем. Образованность, шляхетский шарм, ум не могут отменить тех свойств характера, которые порождены положением и средой, – вот вывод, к которому ведет автор читателя.

Игнатий Ляховский – типичный буржуа. Ляховский давно окружил себя такими людьми, в обществе которых он отдыхал душой. В его ободранном кабинете часто велись горячие ученые споры, в которых сам хозяин принимал деятельное участие, являясь в этом случае совсем другим человеком. Мамин-Сибиряк признает некоторую историческую заслугу начинателей промышленного дела. Он ценит их энергию. Некоторые из них сознают, что промышленное дело – не только источник личных доходов, но и одна из важных основ развития страны. Но основные заслуги в создании русской промышленности писатель приписывает не столько буржуазии, сколько трудовому народу, который выдвинул из своей среды талантливых и деятельных организаторов. Тема народа – одна из основных в романе Мамина-Сибиряка, хотя народ появляется в качестве действующего лица в немногих случаях. О судьбах народа, хотя и по-разному, но постоянно думают Надежда Бахарева, Максим Лоскутов, Сергей Привалов, Константин Бахарев.

Исторические судьбы заводского населения охарактеризованы в 13-й главе третьей части романа на примере башкирской деревни Бухтармы. С помощью продажных чиновников были отобраны в пользу заводов земли многих башкирских деревень и волостей. Судебное разбирательство тянулось свыше ста лет, истцы успели два раза умереть и два раза родиться, но добиться правды так и не смогли. Власть и закон были на стороне сильного. В результате «все наличное население» Бухтармы превратилось в толпу

голодных и жалких нищих. Отповедь «хозяевам» звучит в обращенных к Привалову словах жителя этой разоренной деревни: «Наш земля – твой земля... Все – твой... ничего – наш... Ашата подох, Анайка подох, Урукай подох...».

Рассказанная в этой же главе история составления уставных грамот и безуспешной тяжбы мастеровых с заводчиками воспринимается как аналогия со страшной историей башкирской деревни Бухтармы. В годы реформы столкнулись интересы рабочего населения Шатровских заводов с интересами их владельца, и снова сила власти и закона оказалась направленной против народа. В результате получалось население в сорок тысяч совершенно обезземеленное, самое существование которого во всем зависит от рокового «впредь до усмотрения». Двадцатилетние судебные мытарства заводского населения развиваются так же, как столетние ходатайства башкир из деревни Бухтармы. При существующей общественной системе положение рабочих на золотых приисках улучшить невозможно – к такому выводу пришел Константин Бахарев; этот вывод поддержан Надеждой Бахаревой.

Отношение писателя к буржуазному укладу было неоднозначным. Он понимал неизбежность наступления капиталистической эры, открывавшей широкие возможности для развития науки, просвещения, технического прогресса. Но видел он и другое: беспощадное, опустошающее влияние денег, богатства на души людей, подрывающее благосостояние трудового люда... Видел и не мог с этим примириться. Позже писатель во всех подробностях изобразит генезис капитализма и его страшные последствия в хлебом Зауралье (роман «Хлеб»).

Однако такая постановка проблемы не типична для семейной хроники, а в романе «Приваловские миллионы» мы наблюдаем широкую панораму социальной жизни, писатель отходит от сугубо семейной проблематики. Сюжетной пружиной романа являются наследственные миллионы Сергея Привалова. Получит он их или потеряет право на распоряжение Шатровскими заводами, которые способны при разумном ведении дела давать огромные доходы? Вокруг золотого блеска этого наследства и разгораются все страсти. Завязываются сложные интриги не только вокруг Привалова, но и между опекунами, ведущими закулисную борьбу друг с другом. Наследство – это тот рентгеновский луч, который выявляет сущность главных персонажей романа. В чьи руки оно попадет? Кто и как им распорядится: во зло или на доброе дело? Опекуны Шатровских заводов Половодов и Ляховский, уже достаточно основательно по-

гревшие на этом руки, думают только о деньгах, которые при удаче потекут в их карманы. Наследника же – Сергея Привалова – заводы и прибыли сами по себе не интересуют. Доходы ему нужны как средство для выплаты «исторического долга» народу и отчизне.

В таком контексте изображение истории поколений занимает лишь несколько страниц, и становится не самим действием, а своеобразным «пусковым механизмом» для объяснения мотивов поведения героев, желающих получить наследство семьи Приваловых.

В то же время в романах типа семейной хроники мы встречаемся с иным способом изложения истории поколений: там последовательно повествуется о жизни и деятельности сначала первого, потом второго, затем третьего, а если есть, то четвертого и пятого поколений. Каждому из них уделяется свой том или глава в общем контексте родового эпоса. Значимая часть проблематики нацелена на изображение внутрисемейных отношений: между детьми и родителями, а также между супругами от начала их любви до того момента пока брак заканчивается или смертью или, что встречается реже, разводом. Американский литературовед Денис Джонс предложил рассматривать семейную парадигму, основываясь на следующих фазах семейных отношений. Ученый отмечает и выделяет фазу детства и период ранней зрелости, моменты, когда герой оставляет семью, покидает отчий дом, период выбора брачного партнера (время ухаживаний), период создания семьи, где описываются отношения между супругами, а затем между родителями и детьми, и, наконец, период завершающей семейное бытие, как правило, мудрой и спокойной старости. Кроме того, выделяются сюжеты, в которых описывается смерть или возможность гибели героя или героев [17, p. 293].

По нашему мнению, в романе семейной хроники присутствуют все вышеозначенные сюжетные линии. Однако в романе «Приваловские миллионы» акцент делается не на изображении внутрисемейных отношений, типология которых представлена у Джонса, а преимущественно на социальных сторонах деятельности Сергея Привалова и его окружения, специфика произведения при этом носит синхронный, а не диахронный характер.

Правда, в маминском романе (вернее, в его финальных главах) изображено то, как Василий Назарыч Бахарев не теряет надежды породниться с фамилией Приваловых, выкупить заводы и сделать счастливыми и Сергея Александровича, которого он любит как сына, и старшую дочь. Бахарев приезжает к Надежде и видит, как она довольна своим положением, трудо-

вой, почти бедной обстановкой, рабочей жизнью. Он совершенно примиряется с любимой дочерью, растроганно наблюдает за внучкой, но у Надежды смутное чувство, что отец приехал не только за примирением. В самом деле, Василий Назарыч чуть ли не со слезами на глазах просит дочь выйти за Привалова, говоря, что тот всегда любил её и, быть может, из-за нее и совершил все свои ошибки.

Проходит три года, и на Нагорной улице в Узле можно встретить совсем постаревшего Василья Назарыча Бахарева, гуляющего не только с внучкой, но и с законным внуком, Павлом Приваловым. Так что «основная идея упрямого старика восторжествовала: если разлетелись дымом приваловские миллионы, то он не дал погибнуть крепкому приваловскому роду». Но все эти события в общем контексте романа стали не основными элементами сюжета, а вспомогательными.

Специально отметим, что в этом произведении автор использует и традиционный для семейных хроник миф, который «по сути своей относится к разряду идиллических. Для старика Бахарева Сергей Привалов как индивидуальность отсутствует, он лишь часть приваловского рода, носитель Имени, определенных устоев и традиций, сколь пагубными бы на самом деле они ни были. И Василий Назарыч готов простить Привалову все, кроме одного – измены собственному, родовому, клановому сознанию» [13, с. 51]. Однако традиционный для семейных хроник мотив (соотношение человека и рода, принятие, или непринятие родовых традиций) не получил в анализируемом произведении полного развития. В проблематику семейных хроник включаются различные аспекты: социально-экономические, нравственные, преемственности или непреемственности поколений и, наконец, эволюция семьи, или, как об этом часто и не всегда обоснованно пишут исследователи, ее деградация. Для иллюстрации этих положений обратимся к творчеству Томаса Манна. В семейных хрониках «Иосиф и его братья» и «Будденброки» наиболее остро проявились вопросы не только о преемственности поколений, но и о собственной идентификации и поисках суверенитета в рамках рода и семьи, стремление к освобождению человеческой индивидуальности.

Томас Манн последовательно показывает все стадии «обособления и эмансипации» человеческой личности в тетралогии «Иосиф и его братья», где каждый из героев становится олицетворением одного из этапов. Так, первый этап связывается с образами Авраама и его сына Ицхака, вернее, с образами тысяч Авраамов и Ицхаков, поскольку «имена эти были наследственными» и люди еще не проводили «четкой грани между своей индиви-

дуальностью и индивидуальностью более ранних Авраамов» [4, с. 12]. Они видели свою задачу в том, чтобы наполнять современностью, заново претворять в плоть готовые формы, мифическую схему, созданную отцами.

Сергей Привалов отходит от родовых установок, и в этом несомненная удача Мамина-Сибиряка. Но проблема «человек – семья – род» не становится центральной в «Приваловских миллионах», что не позволяет нам квалифицировать данное произведение как классическую семейную хронику. При этом специально отметим, что обычно протяженность действия семейной хроники составляет от 50 и более лет, за этот период можно отобразить смену двух и более поколений. А в романе Мамина-Сибиряка действие занимает не более десяти лет. Следующим аспектом, на который нам хотелось бы обратить внимание, является изначальный замысел писателя: на примере одной семьи изложить историю развития горнозаводского дела на Урале.

На наш взгляд, Дмитрий Наркисович верно уловил тенденции общемирового литературного процесса, когда стали появляться семейные хроники. Однако жизненные сложности и изменившиеся творческие предпочтения помешали ему осуществить свой изначальный замысел, в силу чего рассмотренное произведение осталось социально-психологическим романом, а не финалом семейной «саги» (родового эпоса). Тем не менее «Приваловские миллионы» стоят у истоков целой серии социальных романов Мамина-Сибиряка. За «Приваловскими миллионами» последовали такие романы, как «Горное гнездо» (1884), «Три конца» (1890), «Золото» (1892), «Хлеб» (1895), «Без названия» и другие.

Список литературы

1. Апт С. Томас Манн. М., 1972. 352 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1972. 504 с.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1954. Т. 5. Статьи и рецензии.
4. Боровкова Н.В. «История» и «историческое» в семейных хрониках Т. Манна: методические материалы к спецкурсу. Магнитогорск, 2006. 34 с.
5. Груздев А. Д. Н. Мамин-Сибиряк (1852-1912) // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Правда, 1958. Т. 1. С. 13–38 (Библиотека «Огонек»).
6. Кирнозе З. И. Французский роман. М., 1978.
7. Максимова В. А. Из творческой истории романа М. Горького «Дело Артамоновых» // Горьковские чтения. 1947–48. М.–Л., 1949. С. 144–170.
8. Мамин-Сибиряк Д. Н. Приваловские миллионы // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Правда, 1958. Т. 10 (Библиотека «Огонек»).
9. Симонова Л. А. Трилогия Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

10. Скрябина Т. Л. Хроника // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
11. Сорочан А. Ю. Хроники выживания: семейная хроника и исторический роман в русской прозе 1870–1880-х годов // Мысль семейная в русской литературе. Тверь, 2008.
12. Стариков Виктор. Д. Н. Мамин-Сибиряк и его роман «Приваловские миллионы» // Д.Н. Мамин-Сибиряк. Приваловские миллионы. М.: Правда, 1981. С. 3–15.
13. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1955. 376 с.
14. Шайхинова Л. М. Социальное мифотворчество и «ирония судьбы» в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» // Известия Уральского государственного университета. № 24. Гуманитарные науки. Екатеринбург, 2002. Вып. 5. С. 39–66.
15. Эпштейн М. Н. Хроника // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
16. Grafton, Anthony. Rosenberg, Daniel. Cartographies of Time: A History of the Timeline. London, 2010.
17. Jonnes, Denis. The matrix of narrative family systems and the semiotics of the story. New York, 1990.

References

1. Apt S. *Tomas Mann* [Tomas Mann]. Moscow, 1972. 352 p.
2. Bahtin M. M. *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1972. 504 p.
3. Belinskij V. G. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works]: v 13 t. Moscow, 1954. T. 5. *Stat'i i recenzii* [Articles and reviews].
4. Borovkova N. V. «*Istorija*» i «*istoricheskoe*» v *semejnyh hronikah T. Manna: metodicheskie materialy k speckursu* ["History" and "historical" In T. Mann's family Chronicles: methodical materials to a special course]. Magnitogorsk, 2006. 34 p.
5. Gruzdev A. D. N. *Mamin-Sibirjak (1852–1912)* [D. N. Mamin-Siberjak (1852–1912)] // Mamin-Sibirjak D. N. *Sobranie sochinenij v 10 t.* [Complete works v 10 t.]. Moscow: Pravda Publ., 1958. T. 1. Pp. 13–38 (Biblioteka «Ogonek»).
6. Kirnoze Z. I. *Francuzskij roman* [French novel]. Moscow, 1978.
7. Maksimova V. A. *Iz tvorcheskoj istorii romana M. Gor'kogo «Delo Artamonovyh»* [From the creative history of M. Gorky's novel "Artamonov's Case"] // *Gor'kovskie chtenija* [Gorky readings]. 1947–1948. Moscow–Leningrad, 1949. Pp. 144–170.
8. Mamin-Sibirjak D. N. *Sobranie sochinenij v 10 t.* [Complete works v 10 t.]. Moscow: Pravda Publ., 1958. T. 10 (Biblioteka «Ogonek»).
9. Simonova L. A. *Trilogija Je. Bazena «Sem'ja Rezo» v kontekste francuzskogo semejnogo romana* [Trilogy E. Bazin "Family Rezo" in the context of the French family novel]: dis. ... kand. filol. nauk. Moscow, 2005.
10. Skryabina T. L. *Hronika* [Chronicle] // *Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij* [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow, 2001. 1995.
11. Sorochan A. Ju. *Hroniki vyzhivanija: semejnaja hronika i istoricheskij roman v russkoj proze 1870–1880-h godov* [Survival chronicle: the family chronicle and the historical novel in Russian prose of the 1870–1880-ies] // *Mysl' semejnaja v russkoj literature* [Soap family in Russian literature]. Tver', 2008.

12. Starikov Viktor. *D. N. Mamin-Sibirjak i ego roman "Privalovskie milliony"* [D. N. Mamin-Sibirjak and his novel "Privalov's millions"] // *D.N. Mamin-Sibirjak. Privalovskie milliony* [D. N. Mamin-Sibirjak. "Privalov's millions"]. Moscow: Pravda Publ., 1981. Pp. 3–15.
13. Chicherin A. V. *Vozniknovenie romana-jepopei* [The emergence of the epic novel]. Moscow, 1955. 376 p.
14. Shajhinurova L. M. *Social'noe mifotvorchestvo i «ironija sud'by» v romane D. N. Mamina-Sibirjaka «Privalovskie milliony»* [Social myth-making and "irony of fate" in the novel D. N. Mamin-Sibirjak "Privalov's millions"] // *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. № 24. Gumanitarnye nauki* [News of the Ural state University. No. 24. Humanities]. Ekaterinburg, 2002. Vyp. 5. Pp. 39–66.
15. Jepshtejn M. N. *Hronika* [Chronicle] // *Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar'* [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow, 1987.
16. Grafton, Anthony. Rosenberg, Daniel. *Cartographies of Time: A History of the Timeline*. London, 2010.
17. Jonnes, Denis. *The matrix of narrative family systems and the semiotics of the story*. New York, 1990.

**Мифологема реки и её художественное воплощение
в произведениях А. А. Блока и М. А. Шолохова**

В статье исследуется интерпретационное поле мифологема реки в лирике А. А. Блока и романе-эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон». Мифологема реки в лирике Блока и романе Шолохова «Тихий Дон» реализует свои архетипические значения: «поток явлений», «течение жизни», «сакральное место». При этом индивидуально-авторское осмысление универсального образа реки у обоих авторов сходно в связи с общностью восприятия происходящего как трагедии – у раннего Блока предчувствуемой, а у Шолохова явившейся и изменившей судьбу народа и родины. Выступая в качестве доминанты пространственной картины мира, мифологема реки расширяет трагедийное пространство лирики Блока и усиливает обобщённо-символическое содержание романа Шолохова «Тихий Дон».

Ключевые слова: мифологема, архетип, универсальный образ, художественное пространство, А. А. Блок, М. А. Шолохов.

Larisa Didenko

**Mythology of the River and its Artistic Realization
in the Works of A. A. Blok and M. A. Sholokhov**

The article explored the interpretation field of mythologeme of the river in A. Blok's lyrics and the epic novel of M. A. Sholokhov "And quiet flows the Don". Mythology of the river in Blok's lyric poetry and Sholokhov's novel "And quiet flows the Don" implements its own archetypal meaning: "the flow of phenomena", "the flow of life" and "the sacred place". At the same time, the individual authors' interpretations of the universal image of the river are similar because of the common perception of what is happening as a tragedy, in early Blok's lyric poetry it was a premonition, and in Sholokhov novel it changed the destiny of people and homeland. Acting as the dominant of the spatial picture of the world, the mythologeme of the river expands the tragedy of Blok's lyric poetry and strengthens the general-symbolic content of Sholokhov's novel "And quiet flows the Don".

Key words: mythologeme, archetype, universal image, artistic space, A. A. Blok, M. A. Sholokhov.

В русской литературе образам природы принадлежит ключевая роль: они выражают авторское мировосприятие в его глубинных связях с народным. Художественную целостность словесного произведения, созданного на материале национальной истории, нередко обеспечивает образ реки, который обретает свойства мифологема.

Исследованию образа реки как универсального компонента художественного пространства романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» посвящено множество работ, в которых намечено соотнесение образной топонимики реки в творчестве писателя с традициями народной культуры [1]. Для нас особый интерес представляет интерпретационное поле мифологемы реки в лирике А. Блока и в романе-эпопее Шолохова «Тихий Дон».

О том, что в период работы над этим произведением его автор обращался к творчеству поэта, свидетельствуют явные и скрытые реминисценции в романе. Отмечая введение Шолоховым цитаты из стихотворения «Незнакомка», С. А. Тюрморезова считает, что это позволило писателю создать эффект иронии и показать любовное опьянение Листницкого как заурядное домогательство [4].

Однако присутствие образов Блока в романе «Тихий Дон», на наш взгляд, не ограничивается цитатами. Ощущение трагедии, переживаемой Россией, осознание взаимосвязи прошлого, настоящего и будущего, размышления о судьбе родины и народа сближают двух художников, отдельные строки стихов Блока, названного А. Ахматовой «трагическим тенором эпохи», звучат как общенациональная формула, нашедшая отклик в романе-эпопее Шолохова:

Так, в 1914 году Блок писал:

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца – взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.

В этом поезде тысячью жизнью цвели
Боль разлуки, тревоги любви,
Сила, юность, надежда... В закатной дали
Были дымные тучи в крови [2, III, с. 275].

Не менее выразительны строки Шолохова о начале первой мировой войны: «Через день поезд, вышедший со станции Чертково, пёр состав красных вагонов, груженных казаками, лошадьми и фуражом, на Лиски – Воронеж. В одном из них, привалившись к дощатой кормушке, стоял Григорий. <...> Пахло в вагоне степной полыньёю, конским потом, вешней степелью, и далёкая маячила на горизонте прядка леса, голубая, задумчивая и недоступная, как вечерняя неяркая звезда» [5, с. 206].

Образы кровавого заката у Блока и маячащей на далёком вечернем горизонте голубой прядки леса у Шолохова контрастно передают нарастающее ощущение тревоги и трагической неизбежности происходящего.

Осмысливая культурно-исторический путь России, оба художника создали индивидуальную мифологию и обратились к пространственным образам-архетипам земли, степи, реки, означаящим не только вековую прикрепленность поколений к одному месту, но и простор, бесконечность, волю, течение жизни как неиссякаемой данности.

Мифологема реки у Блока и Шолохова обладает устойчивой символикой, но при этом наделена и индивидуально-авторскими трактовками. Обратимся к ним.

В ранних стихотворениях Блока образ реки – это «пейзаж души»: «Люблю вечернее моление / У белой церкви над рекой», «Потемнели ольховые ветки, / За рекой огонёк замигал» [2, I, с. 204, 241]. Единство ритма природы и событий духовной жизни человека характерно для образной системы поэта: «Здесь весной кипит веселье / И река поёт»; «Я парю на крылах неземных, / Пролетаю над сонной рекой» [2, I, с. 169, 418]. Река – это таинственная часть сакрального мира, к которому жаждет приобщиться лирический герой: «Ты ли это прозвучала / Над темнеющей рекой?», «Что никаких молитв не надо, / Когда ты ходишь по реке / За монастырскою оградой / В своем монашеском платке» [2, I, с. 471, II, с. 283].

Персонифицированный образ реки в ранней лирике поэта объёмен: река – символ текучести, бесконечности, таинственности, а также непостижимости сущего. Мифологема реки конкретизируется в сравнении с начальной обобщённостью в процессе художественного осмысления судьбы России. В стихотворении «Русь», написанном в годы первой русской революции, образ реки пространствен, перед нами предстает многоликая, имеющая границы, но необъятная взором родина:

Русь опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел [2, II, с.106].

Замкнутое и одновременно необъятное пространство уподобляет Русь сказочному царству, колдовская тайна которого манит героя. Русь загадочна, и вопросы о ее будущем волнуют создателя лирического цикла «На поле Куликовом». Выявляя обобщенное звучание своих образов, в автокомментарии к циклу Блок писал: «Куликовская битва принадлежит к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение» [2, III, с. 587].

Образ реки в романе Шолохова «Тихий Дон» изначально конкретен: жизнь казаков связана с Доном, их бытовой уклад определяет река. Ее образ заявлен в названии, предстает в эпиграфах и лейтмотивом проведен через всё повествование.

В цикле Блока мифологема реки – рубеж между двумя станами. Ей подчинена лексика: река «грустит» – стога «грустят», «наш путь – в тоске безбрежной», «и даже мглы – ночной и зарубежной – я не боюсь» [2, III, с. 250]. Река – это и топографическая реалья, место битвы, два водных рубежа – Дон и Непрядва. Конкретика порождает и образы, связанные с воинским и фольклорным контекстами: Дон «темен и зловещ», он символизирует предстоящую битву, пролитую кровь, мрак и смерть. Непрядва ассоциируется с невестой во время свадебного обряда: «убралась туманом, что княжна фатой» [3].

Река поэта – это граница реально-исторического и мистического миров: «И с туманом над Непрядвой спящей, / Прямо на меня / Ты сошла, в одежде свет струящей, / Не спугнув коня» [2, III, с. 251]. Образ Родины соединен с образом Жены, Матери и Богородицы, приходящей с речным туманом, призывающей к подвигу и оберегающей от тьмы: «И когда наутро тучей черной / Двинулась орда, / Был в щите Твой лик нерукотворный / Светел навсегда» [2, III, с. 251].

В написанной в 1919 году кантате «На поле Куликовом» образ реки использован Блоком в его архетипическом значении: река – это поток явлений, течение жизни: «Идут века... / Бежит река... / Земля тяжка, черна, пусты поля...» [2, III, с. 373]. Здесь символический образ реки-жизни с её непрерывным течением и вечным возвращением переломных событий расширяет художественное пространство трагедийного мира поэта.

В романе Шолохова «Тихий Дон» образ реки, как это и в ранней лирике Блока, – место встреч главных героев, река сопровождает их судьбы, историю их любовных отношений. Такова их первая встреча: «Григорий увидел спускавшуюся под гору женщину с ведрами. Свернул со стежки и, обгоняя взбаламученную пыль, врезался в воду. С горы, покачиваясь, схо-

дила Аксинья» [5, с. 30]. Как и в лирических стихах Блока, образ реки в романе нередко передает психологическое состояние героев, обнаруживая духовное единение человека с его родиной. В сцене рыбалки Дон, «взломаченный ветром, кидающий на берега гребнистые частые волны» [5, с. 33], символизирует накал страсти, охватившей Григория. У реки происходит примирение после долгих лет разлуки и отчуждения: *«Ветер нес мельчайшую водяную пыль, пресный запах с Дона, могущественным потоком устремлявшегося в низовья. Григорий перевел взгляд с лица Аксиньи на Дон. Затопленные водой бледноствольные тополя качали нагими ветвями, а вербы, опущенные цветом, – девичьими сережками, пышно вздымались над водой, как легчайшие диковинные зеленые облака»* [6, с. 270]. Новая встреча героев зеркально повторяет первую, а весенний Дон является символом возрождения чувства.

Река становится для главных героев романа сакральным местом, определяющим их мировосприятие и судьбу. «Скучаю по хутору, Петро. По Дону соскучился, тут воды текучей не увидишь. Тошное место!» – говорит брату Григорий в Ягодном [5, с. 191]. Так, мифологема реки, организующая художественное пространство романа, постепенно накапливает символическое содержание, и новые обращения к этому образу позволяют Шолохову выразить чувства и мысли о судьбе народа в эпоху потрясений.

Как и у Блока, архетипический потенциал мифологемы реки у Шолохова выявляет ее трагедийную константу. Писатель более свободен и разнообразен в активизации этой символики реки в эпиграфах к роману: издревле почитаемый, величаемый «государем», «батюшкой», по имени-отчеству, тихий Дон становится мутным, теряет казаков, наполняется отцовскими и материнскими слезами. Фольклорная основа мифологемы реки у Шолохова, как и в цикле Блока «На поле Куликовом», определяет важнейшее её значение: «тёмный и зловещий», «помутившийся сверху донизу» Дон символизирует водоворот событий, предвещающих беду, поругание вековых народных идеалов, приближение смерти и мрака. Множественные описания реки в романе усиливают эту символику: «на Дону заедями пенились окраинцы, лёд, трупно синяя, вздувался» [5, с. 409], «будто конная невидимая рать шла левобережьем Дона» [6, с. 93], «глядел на белый мёртвый простор Дона» [6, с. 93], «полой водой взбугрилось и разлилось восстание» [6, с. 196], «по Дону бугрились саженные волны, бешено клокотала вода в лесу, стонали, раскачиваясь, деревья» [6, с. 608].

Заклученная в узкое русло река с ее бурным течением – это и символ нарастающего возмущения хуторян и станичников при известии о расстреле арестованных казаков: «Из глубины затихших омутов сваливается Дон на россыпь. Кучеряво вьется там течение. Дон идет вразвалку, мирным тихим разливом <...>. Но там, где узко русло, взятый в неволю, Дон прогрызает в теклине глубокую прорезь, с придушенным ревом стремительно гонит одетую пеной белогривую волну. За мысами уступов, в котловинах течение образует коловертъ. Завораживающим страшным кругом ходит там вода: смотреть – не насмотришься. С россыпи спокойных дней свалилась жизнь в прорезь. Закипел Верхне-Донской округ. Толкнулись два течения, пошли вразброд казаки, и понесла, завертела коловертъ...» [6, с. 145–146].

В мифологии Шолохова как автора романа «Тихий Дон» мифологема реки с тем ее трагическим и эпическим полнозвучием, которое было высказано с особой художественной силой Блоком в его лироэпическом цикле «На поле Куликовом», обрела новую, но и столь же выразительную образность: река – это рубеж в мучительных поисках правды, смута в душе Григория, его нравственное опустошение. «По белогривому покрову Дона» [6, с. 163] мчится на коне Григорий, «опаленый слепой ненавистью» [6, с. 163]. В несвязных воспоминаниях Григория-повстанца вдруг появляется «величаво застывший Дон в зелёной опуши леса, отражённого водой» [6, с. 226], этот символ утраченного рая мирной жизни, нравственной опоры, которую необходимо обрести. Река сопровождает героя в его чувствах, страстях, заблуждениях, обретениях, и она поглотит его оружие в момент обретения мира в душе.

В финальной сцене романа образ весеннего Дона с прозрачно-зелёной водой под тающим льдом становится символом очищения и обновления и природы, и души Григория: он «бросил в воду винтовку, наган, потом высыпал патроны и тщательно вытер руки о полу шинели» [6, с. 704]. Вступив в реку и перейдя её, он возвращается к земле, дому. Мифологема реки выражает вечное течение жизни, которая продолжается несмотря на трагедии.

Таким образом, мифологема реки в лирике Блока и романе Шолохова «Тихий Дон» реализует свои архетипические значения: «поток явлений», «течение жизни», «сакральное место». При этом индивидуально-авторские осмысления универсального образа реки сходны в связи с общностью восприятия происходящего как трагедии – у раннего Блока предчувствуемой,

а у Шолохова явившейся и изменившей судьбу народа и родины. Выступая в качестве доминанты пространственной картины мира, мифологема реки расширяет трагедийное пространство лирики Блока и усиливает обобщённо-символическое содержание романа Шолохова «Тихий Дон».

Список литературы

1. Акиншина Т. В. Топос реки в художественном пространстве романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» // Вестник Елецкого государственного университета. Елец, 2004. Вып. 14. С. 132–142; Слита Н. В. Категория «земли» и «воды» в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» // М. А. Шолохов в общественном сознании XX века: сб. науч. ст. и матер. Сургут, 2001. С. 42–46; Четверикова Т. Д. Образы земли, воды и огня в художественном мире М. А. Шолохова // Вопросы филологии. Вып. 3. М., 2006. С. 96–100.
2. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.
3. Левинтон Г.А. Заметки о фольклоризме Блока // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 171–186.
4. Тюрморезова С.А. Поэтические образы и реминисценции в романе М.А.Шолохова «Тихий Дон» // Известия Южного федерального ун-та. Серия «Филологические науки». Ростов н/Д, 2011. № 2. С. 49–54.
5. Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман. В 2 т. Т. 1. Книга первая. Книга вторая. М.: Дрофа, 2003. 688 с.
6. Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман. В 2 т. Т. 2. Книга третья. Книга четвертая. М.: Дрофа, 2003. 784 с.

References

1. Akin'shina T. V. *Topos reki v khudozhestvennom prostranstve romana M. A. Sholokhova «Tikhii Don»* [Topos of the river in the artistic space of Sholokhov's novel: "And quiet flows the Don"] // *Vestnik Eletskego gosudarstvennogo universiteta* [Herald of Yelets State University Yelets]. Elets, 2004. Vyp. 14. Pp. 132–142; Slita N. V. *Kategoriya «zemli» i «vody» v romane M. A. Sholokhova «Tikhii Don»* [The category of land and water in the novel of Sholokhov "And quiet flows the Don"] // *M. A. Sholokhov v obshchestvennom soznanii XX veka: sb. nauch. st. i mater.* [M. A. Sholokhov in the public consciousness of 20th century. Collection of scientific articles and materials] Surgut, 2001. Pp. 42–46; Chetverikova T.D. *Obrazy zemli, vody i ognya v khudozhestvennom mire M.A.Sholokhova* [Images of land, water and fire in the artistic world of M. A. Sholokhov] // *Voprosy filologii* [Questions of philology]. Vyp. 3. Moscow, 2006. Pp. 96–100.
2. Blok A. A. *Sobr. soch.: V 8 t.* [Collected works. In 8 volumes. Moscow–St. Petersburg, 1960–1963.
3. Levinton G. A. *Zametki o fol'klorizme Bloka* [Notes of the folklore of Blok] // *Mif – fol'klor – literature* [Myth-folklore-literature]. Leningrad, 1978. Pp. 171–186.
4. Tyurmerezova S. A. *Poeticheskie obrazy i reministsentsii v romane M. A. Sholokhova «Tikhii Don»* [Poetic images and reminiscences in the novel of Sholokhov "And quiet flows the Don"] // *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo un-ta. Seriya «Filologicheskie nauki»*

[The news of the Southern Federal University. A series of philological sciences]. Rostov-on-Don. 2011. №2. Pp. 49–54.

5. Sholokhov M. A. *Tikhii Don: Roman. V 2t. T.1. Kniga pervaya. Kniga vtoraya* [And quiet flows the Don. Novel in 2 volumes. Volume 1. Book 1. Book 2]. Moscow: Drofa Publ., 2003. 688 p.

6. Sholokhov M.A. *Tikhii Don: Roman. V 2 t. T.2. Kniga tret'ya. Kniga chetvertaya.* [And quiet flows the Don. Novel in 2 volumes. Volume 2. Book 3. Book 4]. Moscow: Drofa Publ., 2003. 784 p.

Д. А. Майорова, О. Ю. Осьмухина

Специфика конструирования фантастического мира в повести И. Ефремова «Сердце змеи»

Статья посвящена описанию способов и приемов создания в повести «Сердце Змеи» фантастического в системе художественного мира произведения как элементов, формирующих его. И. Ефремов изображает людей будущего как сильных, трудолюбивых, творческих, стремящихся к познанию, подчеркивая их внутреннюю гармонию, способность к выдвижению смелых идей и веру в них, готовность жертвовать ради блага всего человечества. Для автора это идеал, который органически сплелся с утопическими картинками будущего. Установлено, что опорой в создании фантастического мира в повести И. Ефремова являются фантастические допущения и центральная научно обоснованная гипотеза о существовании человекоподобных пришельцев, вокруг чего и разворачивается сюжет повести. Хронотоп определяет отношение к реальной действительности: события разворачиваются в будущем в космическом пространстве. Эти координаты часто являются атрибутом научно-фантастического произведения. Взаимосвязь времени и пространства, их тесное единство, зависимость их восприятия от скорости передвижения не только являются одним из фантастических допущений, но и влияют на чувства персонажей, определяют проблематику повести. Принцип аналогии в построении фантастического мира выразился в использовании «фоновых знаний». Герои типичны для утопического мира будущего, имеют отличное от нашего мировоззрение, свободны от недостатков, духовно и физически совершенные. Такими же изображены и пришельцы.

Ключевые слова: научная фантастика, И. Ефремов, художественный мир, хронотоп, акты поведения персонажей.

Darja Majorova, Olga Osmukhina

Specifics of Creating of Fantastic World in the Novel by I. Efremov «Cor Serpentis»

The article is devoted description methods and techniques of construction fantastic in the system of art world as an elements which descript it in the novel by I. Efremov «Cor Serpentis». Efremov depicts the future as a strong, hardworking, creative, eager for knowledge, emphasizing their inner harmony, the ability to advance bold ideas and faith in them, the willingness to sacrifice for the good of humanity. For the author it is an ideal which is organically intertwined with utopian visions of the future. Established that support in creating the fantasy world in the story of Efremov are fantastic assumptions and Central evidence-based hypothesis about the existence of humanoid aliens, around which the plot unfolds the story. The chro-

notope defines the relationship to reality: the events unfold in the future in outer space. These coordinates are often an attribute of sci-Fi works. The relationship of time and space, their close unity, the dependence of their perception of the speed of movement are not only one of the fantastic assumptions, but also affect the feelings of the characters, determine the issues of the novel. The principle of analogy in building a fantastic world has resulted in the use of "background knowledge". The characters are typical for the utopian world of the future, are different from our worldview, free of defects, spiritually and physically perfect. The same is shown and aliens.

Key words: science fiction, I. Efremov, the art world, the chronoscope, the act of behavior of the characters.

Отечественная проза XX столетия характеризовалась всевозможными жанровыми трансформациями, ключевой из которых являлась научно-фантастическая словесность [10; 11]. Крупнейшим российским научным фантастом второй половины XX века, определившим традиции жанра в России, как в этот период, так и в последующей отечественной словесности, является И. Ефремов, обогативший жанр новыми темами (неисчерпаемость научного поиска, тема прошлого Земли). Кроме того, писателем были привнесены в научно-фантастическую словесность такие принципиально новые черты, как комплексность научной гипотезы, на которой основан сюжет произведения, соединение последовательной научной логики и свобода воображения [3].

П. К. Чудинов в монографии, посвящённой наследию прозаика, отмечает: «Богатое литературное творчество И. А. Ефремова – тема специальных исследований. Здесь лишь следует подчеркнуть, что лейтмотив его творчества – логика науки и фактов. В этой связи «два полюса» творчества И. А. Ефремова – ученого и писателя – составляют единое целое. При этом для И. Ефремова-писателя особенно характерна экстраполяция науки в литературу. Это экстраполяция высшего порядка, которую проводит ученый, идущий в ногу с достижениями науки. Отсюда возникает тесный сплав науки и фантастики. Он, в свою очередь, рождает новые идеи и наталкивает на поиски решений уже чисто научных или технических проблем» [12, с. 16].

Все свои знания, опыт, как литературный, так и научный, И. А. Ефремов воплотил в цикле «Великое кольцо», который объединяет повесть «Сердце змеи», рассказ «Пять картин» и романы «Туманность Андромеды», «Час быка». Э. Н. Боровишки и Г. М. Гречко подчёркивают, что в «романе "Туманность Андромеды" Ефремов наметил далекие перспективы космонавтики, кибернетики, биохимии, медицины, убедительно показал

победу Разума над силами мироздания, впервые попытался нарисовать картину высокоразвитого коммунистического общества, объединившего все человечество» [2]. Утопия, вписанная в каноны научно-фантастического жанра, синтезирует в себе опыт предшественников, впитывает западноевропейские мотивы, широкий круг существовавших на тот момент научных теорий и допущений.

Оговоримся, что творчество И. А. Ефремова изучается с середины прошлого века, при этом наиболее изученными аспектами становятся тематика и проблематика его произведений: достаточно вспомнить исследования И. Каспэ [6], Л. Дюгаевой [4], Е. Мызниковой [9], осмысливающие композиционные, языковые и сюжетные особенности некоторых романов и рассказов. На наш взгляд, весьма примечательна в творчестве И. Ефремова повесть «Сердце Змеи», в которой свойства фантастического мира, специфика его создания воплощены наиболее отчетливо.

«Сердце Змеи» является вторым произведением И. А. Ефремова о далеком будущем, действие которого разворачивается после событий романа «Туманность Андромеды». Прозаик использует художественный мир этого произведения, определяя момент протекания событий относительно времени романа так: «Этот тип звездолетов, передвигавшихся в нуль-пространстве, должен был достигнуть гораздо больших глубин Галактики, чем прежние ядерно-ракетные, анамезонные звездолеты» [5, с. 532]. В обоих произведениях присутствуют общие фантастические допущения, имеющие научную и логическую мотивацию, которая является главным признаком научной фантастики [7]. В исследуемой повести они как бы продвинулись дальше во времени. В тексте рационально-фантастически мотивированными послылками, выступающими как элементы необычайного, являются, главным образом, резкий переход в прошлом землянами от капиталистической к коммунистической формации, что послужило толчком не только к развитию новых отношений между людьми, основанных не на конкуренции за собственность. Следствием этого стало то, что «человечество, объединенное в бесклассовом обществе, освобожденное от страха и гнета, поднялось к невиданным высотам знаний и искусства» [5, с. 554]. Например, к достижениям человечества в повести относятся возможность покорять далекие космические пространства и исследовать звезды «редкого спектрального класса», наблюдая процессы, подобные тем, что происходили во время формирования Солнечной системы, квантовые микроскопы, «скрипкорояль» и другие изобретения. Ефремов не обходит стороной и новые медицинские технологии («импульсное нервное регули-

рование организма», «металлическая сколопендра»). Момент опережения в плане описания общества будущего наравне с другими факторами моделирует одну из сторон фантастического мира. Образ утопического усовершенствованного общества Земли будущего создается немногочисленными отступлениями автора и частями диалогов героев.

Хронотоп играет решающую роль в определении отношения к реальной действительности. В этом произведении он имеет сложную структуру. Хотя хронотоп является фабульным [1], то есть события развиваются линейно и последовательно, без ответвлений, наблюдается тесная связь пространства со временем, объясняемая фантастически-научно (пульсации, при которых звездолет входит в нуль-пространство и время сжимается). Опираясь на классификацию хронотопов Бахтина [1], можем сказать, что в повести основным является хроноп случайной встречи и связанный с ним хронотоп дороги. «Теллур» отправлен в далекую экспедицию; корабль практически постоянно передвигается в пространстве, только с разной скоростью, но герои замечают это лишь благодаря смене за бортом космических пейзажей. В этом пространстве и произошла немыслимая для героев с точки зрения теории вероятности встреча: «Казалось совершенно невероятным, что там, впереди, эти простые движения кнопки вызывают на экране неведомого корабля правильные чередования вспышек» [5, с. 551]. Главной художественной особенностью повести является то, что встреча произошла на абстрактной дороге – пересечении траекторий кораблей в космическом пространстве – с абстрактными представителями другого мира (Ефремов не наделяет пришельцев личностными чертами).

Художественное пространство противоречиво. С одной стороны, всё действие повести происходит на борту космического корабля, который представляет собой замкнутое пространство. В повести рисуются очень подробные описания внутренней обстановки на «Теллуре»: приборы, каюты, библиотека, места отдыха и физических занятий. Интерьер и вещи в данном произведении играют скорее второстепенную роль воссоздания фантастической обстановки. Реалии советского времени перенесены в пространство космического корабля и немного изменены с целью придания им фантастической формы. Например, светящиеся циферблаты приборов, антигравитационный угол спортивного зала, фильмотеки, «звездочка микрофильма».

В оппозиции пространству корабля находится бесконечность космоса, окружающего звездолетчиков. Сначала в повести космическое пространство проглядывает лишь через экраны звездолета: «теперь загадочное све-

тило – цель полета – выросло на экранах правой, «северной» стороны до размеров Солнца, видимого с Меркурия» [5, с. 538]; «ослепительное, радужное пламя полыхнуло во весь обзор экранов и совсем скрыло слабые звезды ниже сверкающего Млечного Пути. Среди тех звезд было и земное Солнце» [5, с. 532]. Затем во время стыковки герои вынуждены покинуть пространство корабля. Космос показан лишь несколькими деталями, так как Ефремов стремится показать в большей степени общение и способы передачи информации между людьми и пришельцами. С другой стороны, космос, являющийся враждебным человеку местом, противопоставляется Земле, воспринимаемой экипажем как защищающий их дом («И все же его звездолет тоже не более как скорлупка в бездонных глубинах пространства...» [5, с. 546]). Символично и название повести: место встречи представителей двух цивилизаций находилось возле звезды в созвездии Змеи – Геммы или Эпсилон Змеи.

С момента появления в повести инопланетного корабля и стыковки с ним появляется и оппозиция пространства двух кораблей из разных миров, представители которых могут общаться друг с другом только через особую перегородку, являющуюся не только физической необходимостью, объясненной автором разнородным химическим составом, но и метафорой разъединения землян с представителями других миров. Внутреннее пространство чужого космического корабля не описывается. Внешний вид же дан в общих чертах: «Чужой звездолет в поясе голубых огней оказался совершенно белым. У него была не зеркальная металлическая поверхность, отражающая все виды излучений космоса, как броня «Теллура», а матовая, светившаяся ярчайшей белизной горного снега. Только центральное кольцо продолжало испускать слабое голубое сияние» [5, с. 569].

Структура художественного времени на первый взгляд проста и строга: последовательное описание событий без сложных сюжетных ходов, перенесения действия в другое место и так далее. Но художественное время сжимается вслед за развитием фабулы во время пульсаций. Герои не замечают, как быстро проходит время во время перемещений их звездолета, потому что происходит физическое сжатие времени, к тому же все персонажи в полете должны быть погружены в сон. На Земле же на момент первой пульсации, по словам героев, прошло уже пятьдесят лет, а к их прибытию должно пройти семь веков. Создается сложная система согласования времени протекания действия в повести и времени, прошедшего на Земле. Герои размышляют об этом в своих диалогах, жалея об оставленном в прошлом, в чём и состоит их внутренний конфликт (сложность вы-

бора между простыми радостями жизни и радостью познания, сделанного в пользу второго). Таким образом, в повести выражается возможность управления временем, которая, однако, имеет и обратную сторону.

Среди средств создания хронотопа, способствующих описанию фантастического, можно выделить «фоновые знания». В повесть вводятся появившиеся в будущем научные термины: нуль-пространство, пульсирование, анамезон и другие. Герои в одном из эпизодов не случайно анализируют рассказ Лейнстера «Первый контакт», где также описана первая встреча землян с представителями инопланетной цивилизации. Ефремовским персонажам непонятно поведение героев Лейнстера, более того, оно чуждо им, что связано с коренным образом изменившимся мировоззрением землян в связи с переустройством общества. Люди высшей формации почти не испытывают страха перед встречей с неизвестным, они надеются на то, что инопланетные существа, достигшие такого уровня технического развития, окажутся, как и земляне, гуманными и дружелюбными. Автор показывает принципиальные отличия в психике и восприятии действительности между людьми будущего и нами. Он моделирует менталитет будущего, отражая особенности фантастического мировоззрения, что способствует более подробному и реалистичному созданию модели коммунистического общества.

Система персонажей повести имеет четкую структуру. Герои делятся на землян и пришельцев. Экипаж «Теллура» состоит из семи человек, которые представляют различные профессии: капитан корабля, врач, биолог, химик, астрофизик, механик, инженер. Основные черты характера и портреты изображены сжато. Персонажи обычно выступают носителями определенной черты внешности («масса черных волос», «зеленые глаза»). Например, Тайна Дан – «высокая девушка-химик, Тайна Дан, в короткой тунике из зеленой, в тон ее глазам, сверкающей ткани, была самой веселой и молодой участницей экспедиции» [5, с. 539]. Портреты героев-мужчин не приведены вообще.

Характеры главных героев произведения фантастичны в своей свободе от недостатков в нашем понимании. Так, своим недостатком, мешающим работе, капитан корабля Мут Анг считает широкий круг интересов: «А он при мне говорил, что он плохой командир из-за широкого диапазона своих интересов» [5, с. 550]. Характеры их состоят лишь из положительных черт: любознательности, стремления к истине и красоте. Различия кроются в интересах и личном опыте, в оттенках отношения к миру.

Большую смысловую нагрузку в повести несут диалоги и обращенные монологи. Герои, высказывая свои мысли, живо изображают особенности своего мировоззрения, идеи и взгляды, а также теории, на которых строится рациональное объяснение фантастического в произведении. Теория Аферы Деви занимает одно из главных мест в повести, обосновывая авторскую концепцию схожести пришельцев и землян. Её голос в первой части сливается с голосом автора, используется несобственно-прямая речь.

Звездолетчики, кроме основного занятия – своей профессии, на борту корабля также имеют возможность отдыхать. Особое место в отображении их характеров играет сцена в спортивном зале и библиотеке. Кари Рам и Тайна Дан – «лучшие танцоры корабля», описаны трюки на трапеции Аферы Деви и Тэя Эрона. Все движения этих героев отличает грация, динамичность и стройность. По мнению автора, занятия спортом и танцами – часть воспитания здоровой и гармоничной личности. В психологическом плане землян отличает острая реакция на все происходящее, причем все переживания сразу же отражаются на их поведении, мимике. «...Тайны остались только в космосе, а на нашей Земле их нет более. Нет их у людей – все мы просты, ясны и чисты!» [5, с. 540] – восклицает главная героиня повести. Все звездолетчики в своих действиях руководствуются гуманизмом, вложенным в них обществом. Им чужды проявления агрессии, мир они представляют в светлых красках, поэтому они даже не думали об опасности при встрече с пришельцами.

Автор детально описывает звездолетчиков, а пришельцам уделяет меньше внимания. Этот факт имеет рациональное объяснение: события преломляются через сознание экипажа «Теллура», даются через их восприятие, а земляне не имели возможности общаться с пришельцами в полном смысле слова, так как не знали языка. Характеры пришельцев не описаны, Ефремов лишь передает некоторые их реакции, похожие на действия землян, подчеркивая их психологическую близость с людьми. Можно говорить о том, что ценностные ориентации двух групп персонажей одинаковы: они направлены на познание. «Я понял, что на высшей ступени развития никакого непонимания между мыслящими существами быть не может» [5, с. 557].

Пришельцы имеют экзотическую, но в большинстве черт схожую с человеческой, внешность: «Пропорциональные очертания тел, рост, соответствующий среднему росту землян. Станный чугунно-серый цвет кожи с серебристым отливом и скрытым кроваво-красным отблеском, какой бывает на полированном красном железняке – гематите» [5, с. 577]. Автор

акцентирует на этом внимание и выдвигает гипотезу, высказанную Афрой Деви, о том, что мыслящие существа должны быть похожи и что эволюции ведет к всесторонней целесообразности. «Палеонтология показывает нам, в какие жесткие рамки вправляло высшие организмы эволюционное развитие» [5, с. 556].

Таким образом, И. Ефремов изображает людей будущего как сильных, трудолюбивых, творческих, стремящихся к познанию, подчеркивая их внутреннюю гармонию, способность к выдвижению смелых идей и веру в них, готовность жертвовать ради блага всего человечества. Для автора это идеал, который органически сплелся с утопическими картинками будущего.

Подводя итоги, необходимо заметить, что опорой в создании фантастического мира в повести И. Ефремова являются фантастические допущения и центральная научно обоснованная гипотеза о существовании человекоподобных пришельцев, вокруг чего и разворачивается сюжет повести. Хронотоп определяет отношение к реальной действительности: события разворачиваются в будущем в космическом пространстве. Эти координаты часто являются атрибутом научно-фантастического произведения. Взаимосвязь времени и пространства, их тесное единство, зависимость их восприятия от скорости передвижения не только являются одним из фантастических допущений, но и влияют на чувства персонажей, определяют проблематику повести. Принцип аналогии [7] в построении фантастического мира выразился в использовании «фоновых знаний». Персонажи повести вполне типичны для утопического мира будущего, имеют отличное от нашего мировоззрение, свободны от недостатков, они духовно и физически совершенны. Такими же изображены и пришельцы.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 300 с.
2. Боровишки Э. Н. Иван Антонович Ефремов [Эл. ресурс]: <http://www.iefremov.ru/about/EandU.htm> (дата обращения 4.03.2016)
3. Брандис Е., Дмитриевский В. Творческий путь Ивана Ефремова // Ефремов И. А. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Молодая гвардия, 1986. Т. 1. Рассказы. С. 3–8.
4. Дюгаева Л. И. Проблема связи времен в художественном творчестве И.А. Ефремова: дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. 166 с.
5. Ефремов И. А. Сердце Змеи // Ефремов И. А. Час Быка: Научно-фантастический роман. Рассказы. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1990. 592 с.
6. Каспэ И. Тайна Темной планеты, или Как уверовать в будущее: о «Туманности Андромеды» Ивана Ефремова // Неприкосновенный запас. 2015. № 1. С. 191–208.
7. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. 306 с.

8. Муравьев В. С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. Стлб. 1119–1124.

9. Мызникова Е.А. Научно-художественный синтез в рассказах И. А. Ефремова 1940-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2012. 185 с.

10. Осьмухина О.Ю., Старцев Д.И. Специфика воплощения фантастических мотивов в рассказах А. Р. Беляева 1920-х годов // Материалы XIII Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» // Гуманитарные и социальные науки, образование: в 5 т. Тольятти: Волжский университет имени В. Н. Татищева, 2016. Т. 5. С. 250–255.

11. Осьмухина О.Ю., Старцев Д.И. Готическая мотивика прозы А. Р. Беляева (на материале романа «Остров погибших кораблей» и рассказа «Страх») // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. № 2. С. 256–259.

12. Чудинов П. К. Иван Антонович Ефремов. М.: Наука, 1987. 224 с.

References

1. Bakhtin M. M. *Epos i roman* [The epic and the novel]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 300 p.

2. Borovishki E. N. *Ivan Antonovich Efremov* [Ivan Antonovich Efremov]. URL: <http://www.i-efremov.ru/about/EandU.htm> (data obrashcheniya: 4.03.2016).

3. Brandis E., Dmitrievskii V. *Tvorcheskii put' Ivana Efremova* [The creative path of Ivan Yefremov] // *Efremov I.A. Sobranie sochinenii v pyati tomakh* [Collected works in 5 volumes]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1986. T. 1. Rasskazy. Pp. 3–8.

4. Dyugaeva L. I. *Problema svyazi vremen v khudozhestvennom tvorchestve I.A. Efremova* [The problem of connection of times in the artistic work of I. A. Efremov]: dis. ... kand. filol. nauk. Moscow, 1983. 166 s.

5. Efremov I. A. *Serditse Zmei* [The Heart of A Snake] // *Efremov I. A. Chas Byka: Nauchno-fantasticheskii roman. Rasskazy* [Efremov I. A. the hour of the Ox: a science fiction novel. Tales]. Arkhangel'sk: Sev.-Zap. kn. izd-vo, 1990. 592 p.

6. Kaspé I. *Taina Temnoi planety, ili Kak uverovat' v budushchee: o «Tumannosti Andromedy» Ivana Efremova* [Secret of the Dark planet, or what to believe in the future: about "Andromeda Nebulae" by Ivan Efremov] // *Neprikosnovennyi zapas* [Emergency ration]. 2015. № 1. Pp. 191–208.

7. Kovtun E. N. *Poetika neobychnogo* [Poetics of the extraordinary]. Moscow: Mosk. un-t Publ., 1999. 306 p.

8. Murav'ev V. S. *Fantastika* [Fantastic] // *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts] / Ros. akad. nauk. In-t nauch. inform. po obshchestv. naukam; gl. red. i sost. A.N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak Publ., 2003. Стлб. 1119–1124.

9. Myznikova E.A. *Nauchno-khudozhestvennyi sintez v rasskazakh I.A. Efremova 1940-kh godov* [Scientific and artistic synthesis in the stories of I. A. Efremov 1940-ies]: dis. ... kand. filol. nauk. Barnaul, 2012. 185 p.

10. Os'mukhina O.Yu., Startsev D.I. *Spetsifika voploshcheniya fantasticheskikh motivov v rasskazakh A.R. Belyaeva 1920-kh godov* [The specificity of the realization of fantastic motifs in the stories of A. R. Belyaev 1920-ies] // *Materialy XIII Mezhdunarodnoi*

nauchno-prakticheskoi konferentsii «*Tatishchevskie chteniya: aktual'nye problemy nauki i praktiki*» [Humanities and social Sciences, education] // *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki, obrazovanie*. V 5 t. T. 5. Tol'yatti: Volzhskii universitet imeni V.N. Tatishcheva Publ., 2016. Pp. 250–255.

11. Os'mukhina O.Yu., Startsev D.I. *Goticheskaya motivika prozy A.R. Belyaeva (na materiale romana «Ostrov pogibshikh korablei» i rasskaza «Strakh»)* [Gothic motives prose A. R. Belyaev (on the material of the novel "Island of lost ships" and the story "Fear»)] // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of Nizhny Novgorod University n.a. N. I. Lobachevsky]. 2016. № 2. Pp. 256–259.

12. Chudinov P. K. *Ivan Antonovich Efremov* [Ivan Antonovich Efremov]. Moscow: Nauka Publ., 1987. 224 p.

«Тавро Кассандры» Чингиза Айтматова как роман-антиутопия

Статья посвящена утопическим и антиутопическим тенденциям в романе Чингиза Айтматова «Тавро Кассандры». Рассматриваются система персонажей, проблематика, сюжетно-композиционные и стилевые особенности произведения.

Делается вывод, что в романе «Тавро Кассандры» совмещается интимно-исповедальное самораскрытие персонажей и глобально-исторический, вселенский масштаб авторского мировидения, соединяются традиции реалистического письма и принципы мифопоэтического мышления.

Ключевые слова: Ч. Айтматов, утопия, антиутопия, мифопоэтика, наука, религия, футурология.

Ilija Nichiporov

"Cassandra's Brand" by Chingiz Aitmatov as a Dystopian Novel

The article deals with utopian and anti-utopian trends in the novel of Chingiz Aitmatov "Cassandra's Brand". Discusses the system of characters, problems, plot and compositional and stylistic peculiarities of the work.

It is concluded that in novel "Brand of Cassandra" combines the confessional self-disclosure of the characters and the global scale of the author's worldview. Aitmatov connect the traditions of realistic writing and the principles of mythopoetic thinking.

Key words: Aitmatov, utopia, dystopia, poetics, science, religion, futurology.

Поздний роман Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» (1996) явил опыт художественного осмысления итогов столетия в зеркале утопического и антиутопического сознания. Диагностирование духовных и социальных недугов современности, «антропологического кризиса... техногенной цивилизации» [2, с. 91] в контексте эсхатологических интуиций [5, с. 10, 17] продолжает магистральную линию предшествующего творчества писателя и на сюжетном уровне соотносится с «антиутопическим аспектом романа «Буранный полустанок», связанным с планетой Лесная грудь и бегством на нее космонавтов с орбитальной станции» [3, с. 39].

Центральной в романе «Тавро Кассандры» становится *антиномия причастного к вечности природно-космического бытия и массового сознания, определяющего направление развития современной цивилизации.*

Сюжетную рамку повествования образует доходящая до безумия, до «натиска разъяренной толпы» [1] реакция вначале американской прессы, а затем и мирового общественного мнения на открытое письмо из космоса бывшего советского ученого и нынешнего «монаха»-невозвращенца Филофея о выявленной им способности человеческого эмбриона инстинктивно «предугадывать» потрясения на предстоящем жизненном пути и противиться им, «подавать сигналы бедствия» ради их предупреждения. В своем исповедальном и одновременно претендующем на научную обоснованность послании Филофей предстает как мыслитель, вырывающийся из тисков господствующих идеологем и задумывающийся о высшей оправданности человеческого существования. В новейших научных экспериментах, по его убеждению, «открылась бездна, о которой мы не подозревали», поскольку и «в условиях постиндустриального общества» укорененное в человеческой природе зло не побеждается социальными преобразованиями, но «остается в генетическом лесу фатальным семенем». Разрушительные «клетки» зла, действующие в «кассандро-эмбрионах», расцениваются Филофеем как проявление «эсхатологического комплекса» человечества, «нашего самоотречения от своей предназначенности в мире».

Признавая придавленность собственного сознания грузом недавнего исторического прошлого «эпохи Сталин-Гитлера», герой Айтматова определяет себя в качестве экспериментатора, который ощущает растерянность перед историей и современностью и пытается противопоставить этому чувству исследование «генетической структуры», приоткрывающей процесс «невиданного борения человека с самим собой». Доводы Филофея осознаются в романе как *антиутопическое развенчание массовых иллюзий современного человечества*: «Утопия? Опять утопия?! Нет, это не очередная утопия. Это стезя выживания духа живого, иного пути нет...».

Вместе с тем Филофей, как и проникшийся его идеями футуролог Роберт Борк, оказывается несвободным от издержек *антропоцентрической парадигмы* и имеющей давнюю историю *сциентистской утопии*. Вопросая о соотношении между научным знанием и Божественным откровением и даже напрямую апеллируя к Творцу («Я прошу Господа сжалиться надо мной, освободить меня, слабого человека, от непосильного груза»), он склонен, однако, усматривать «завязь истории» исключительно «в архетипах природы», придерживаясь отвлеченного взгляда на «общую» религию и на Бога, не участвующего, как он полагает, в земных судьбах Своего творения: «В моем представлении любая религия, не закосневшая в упоении собственной исключительностью, может служить резонатором для

множества голосов, как небо служит простором для полета разных птиц... И – говорят многие – при чем тут Бог? Бог тут ни при чем. Бог дал начало благословенной жизни. А дальше все решаем мы сами, люди, имеющие право сохранить или, напротив, уничтожить завязь». Следствием подобного «деизма» становится прочувствованное Филофеем *экзистенциальное одиночество личности, мучительно ищущей выход из лабиринтов собственных рациональных построений*: «Куда нам деться от гласа кассандро-эмбрионов, говорящих в нас о нас?»

Динамика романного сюжета обусловлена у Айтматова сопряжением научных и мистических прозрений космического отшельника с болевыми точками современного индивидуального и общественного сознания. В экспозиционной части произведения развивается рефлексия пролетающего над Атлантикой ученого-футуролога Роберта Борка о границах научного разума, о мировом океане как «хранилище всемирного потопа» и образе космической беспредельности и непознаваемости мироздания. Созерцание героем «силы и воли движения китового стада», сновидческие интуиции о себе как «киточеловеке», угадывающем «тайную суть этой встречи» и участвующем «в этом гигантском заплыве», сквозные воспоминания о китах – «улавливателях подспудных сигналов космоса», транслирующих «реакцию мирового разума на земные события» и чутких к «незримой радиации зла и страха», – формируют *мифопоэтический образный план романа, его лейтмотивную структуру*.

Знакомство с посланием «космического монаха» укрепляет Борка в апокалипсических предчувствиях, в раздумьях о самоисчерпании исторического макроцикла, основанного на антропоцентрическом мировоззрении. Глазами современного мыслителя увидена здесь панорама мирового бытия, устремленного к «вечности жизни» и отягощенного трагическими сплетениями и травмами родовой памяти: «И катилась Луна в чреве ночи, неуклонно проделывая свой извечный путь над Землей... И много зачатий, состоявшихся той ночью, были тотчас вовлечены лунным притяжением во вселенскую субстанцию, в продолжение круговорота вечности – рождения и смерти. Вечность жизни возобновлялась в чревах, в новоявленных оплодотворениях. И в каждом зачатии той ночью уже были обозначены в перспективе персонажи будущего. И всем им, зародившимся, были открыты двери свободы, двери рождения... Но, вопреки закону вечности, уклоняясь от зова жизни, объявились в черед зачатий той ночью и генетические нигилисты – кассандро-эмбрионы. Объявились, чтобы дать о себе знать свечением знака Кассандры на челе забеременевших женщин, объявились,

чтобы бросить вызов уготованной судьбе-мачехе, объявились, чтобы с помощью филофеевых зондаж-лучей передать изнутри внешнему миру свою безмолвную просьбу – просьбу разрешить им удалиться от жизни».

Прибежищу семейного очага Борка, где можно «позволить себе любимого белого вина», его уединенным научным изысканиям у компьютерного экрана противостоит *неутихающий, перерастающий во взрывную волну массовых движений гул мировой истории*. Взором совы на Спасской башне мифопоэтически воспринимаются фантомы коллективной памяти, призрачные фигуры вождей, по-прежнему будоражащих общественное сознание, слышатся агрессивные звуки «гремящих барабанов», «лязг военной техники», митинговые страсти 90-х на Красной площади и ее окрестностях, где всевозможные сталинисты, саддамысты, демократы оказывались беспомощными «щепками» в разрушительном водовороте истории, которая фантазмагорически проступала в «воскресших портретах кровавых диктаторов», но о которой, как ощущала сова, всем хотелось забыть, «ничего не помнить, ускакать от себя, ускользнуть от Бога... И опять чудилось сове, что доносится издалека дыхание китов, плывущих в океане».

Оборотной стороной вождизма и посткоммунистических баталлий выступает, по мысли Борка, и современная западная псевдодемократическая модель существования. В чертах и поведении кандидата в президенты Америки Ордока ему видится напоминание о «лице экзальтированного Геббельса», а в иллюзорной американской мечте непременно иметь «ориентирующее всех других мнение» и при случае легко сфотографироваться в обнимку хоть с инопланетянами он распознает бессознательно-самоубийственную устремленность цивилизации к гибельным пределам своего исторического пути.

Манипулирование мировым общественным сознанием в ответ на грозные предупреждения Филофея ассоциируется в романе с тем, «что умел делать Гитлер на площадях, какие вызывать стихии». *Агрессивное «восстание масс», меняющее свои конкретно-исторические воплощения, но неизменно враждебное личности и любой попытке критического осмысления цивилизации*, изображено в развернутой сцене предвыборной пресс-конференции Ордока, санкционировавшей последующую травлю Борка под лозунгами защиты «демократии», «прав человека», недопустимости «нарушения нашей Конституции» и игнорирования интересов «простого человека». Управляемая «общественным мнением» толпа, которая «на новом перепутье» переняла «эстафету от Варфоломеевской ночи»,

учиняет расправу над Борком, в самозабвении поджигает на Красной площади вышедшую с антивоенным плакатом девушку, а во время телемоста с Филофеем заполняет площади Москвы, Пекина, Берлина, Рио-де-Жанейро, других крупных центров и наперебой выкрикивает ему приговор.

Мировая «демократия в действии», «одобрявшая расправу над футурологом», осмысляется в романе как *влиятельная утопия современного человечества*, не успевшего оправиться от соблазнов вождизма и угнетаемого «инстинктивным страхом расплаты за вечно совершаемые грехи». В качестве противовеса этой силе в центр системы персонажей выдвигается *личность пассионарного типа*, не страшась выхода к толпе, духовного или физического «самосожжения» ради обличения неправды – как Филофей, Борк, Юнгер, Руна Лопатина, как девушка, «объятая пламенем» на Красной площади... В основу миропонимания подобной личности заложена не лишенная признаков утопии *вера в перспективу нравственного «совершенствования» человечества под воздействием человеческих же научных идей и доктрин*. Как пророчит Борк, «если под влиянием филофеевских открытий изменится менталитет человечества, если род людской будет по-иному смотреть на себя, постоянно прислушиваясь к сигналам эмбрионов, то предрасположенность к негативной самореализации индивида может заметно уменьшиться... И если в результате превентивных усилий поколений, для которых тавро Кассандры будет не позором, а предупреждением и, главное, – стимулом постоянного самосовершенствования людей, исчезнет генетическая предрасположенность к негативной самореализации индивида, то оправдан и переживаемый кризис...». Ученым-футурологом выдвигается утопическая гипотеза об *«усовершенствованной» антропоцентрической «ассамблее мировых религий», призванной гармонизировать земную жизнь с помощью «универсальной», искусно сконструированной человеческим интеллектом «идеи Бога»: «Может быть, пришла такая пора, такая историческая эпоха, когда навстречу человеку все религии могли бы пойти сообща, а не порознь и не толкаясь локтями? Чтобы человек конца двадцатого века мог заявить в отличие от прошлых поколений – все религии мои, и я носитель всех религий, я вхож во все храмы всех культов, и во всех храмах я – желанный паломник... Я был рожден христианами, я был крещен, а погребен буду под стихи из Корана, сегодня я был православным с православными, вчера был мусульманином среди мусульман, в Японии я поклонялся Будде, в Швеции я вторил тезисам Лютера... Никому я не чуждый в своей вере в Бога, и мне нет чуждых молений, обращаемых человеком к Творцу нашему на всех языках*

и наречиях. Творцу, одинаково внешнему всем нам, одинаково страдающему от злодеяний наших и одинаково отворяющему для всех нас Вселенную по мере мудрости и по мере добродетели нашей...».

В эпилоге романное действие обретает новый импульс, поскольку неожиданно в центр повествования выдвигается *предыстория Филофея – Андрея Крыльцова, написанная им самим*. Композиционная инверсия позволяет всесторонне осветить *авторский идеал личности, сумевшей, вопреки давлению среды, «совершить революцию в себе, беспощадную, безоглядную»*. Детдомовец, навсегда сохранивший инстинктивную «телесную» память об оставившей его в конце 1942 г. матери, – Крыльцов вглядывается в симптомы своего одиночества как «человек, оставшийся за бортом корабля в море»; постигает историческую обусловленность «трагедии детей, зачатых войной». Впоследствии, уже будучи обласканным властью ученым-эмбриологом и генетиком, он исследует «чудо зачатия», примеряет на себя мессианское обличие, без сожалений отказывается от семейной жизни, упиваясь перспективой неограниченного распространения репродуктивных технологий и собственным могуществом «производить искусственно конструируемых людей по своему умыслу и рабочему графику». Эта «рукотворная биология» оказывается включенной в секретные государственные планы по «реконструкции человеческой личности» и выведению «иксродов» – «анонимно рождаемых индивидов», не имеющих родовых привязанностей и способных до конца «бороться за победу коммунизма во всем мире». Как позднее осознает Крыльцов, «выведение нового типа бескорневого человека» служит залогом моделирования *мировой демиургической утопии*, когда «вторично, вслед за Адамом и Евой, изгнаны из мира Отец и Мать», а «неуловимая стихия зачатия и рождения» попадает под контроль уже не гениальных одиночек-первооткрывателей, но гигантских обезличенных корпораций. Отрезвляющее ощущение себя в качестве «подобия иксрода по воле судьбы», обличения, услышанные от заключенной Руны Лопатиной – «бывшей учительницы», «идеалиста-одиночки», осужденной «за хранение и распространение антисоветских материалов» и своеобразного «двойника» сгоревшей на Красной площади девушки с плакатом [4, с. 153], – совершают радикальный переворот в умонастроении Крыльцова, приводят его к космическому «монашеству», жертвенному проповедничеству и добровольному саморастворению в «межзвездном пространстве»: «Неужто и в космосе слышится ему, как гулко бьется сердце матери, несущей его в последний раз, прижимая к груди?»

Проблемное поле одного из закатных романов Ч. Айтматова насыщено многими утопическими концепциями, которые становятся здесь предметом напряженного художественного и интеллектуального осмысления. Человечеству, пребывающему в плену *поствождистских, технократических, сциентистских, псевдодемократических утопий*, в ценностной системе романа противостоит личность интеллектуала, мыслителя-нонконформиста, жертвующего собой, бесстрашно сокрушающего кумиров прошлого и в то же время исподволь воздвигающего *новую квазирелигиозную утопию* на пересечении пантеизма и «синтетической» мировой религии как плода «усовершенствованного» научного разума. Роман «Тавро Кассандры» примечателен и своими композиционными решениями, совмещением интимно-исповедального самораскрытия персонажей и глобально-исторического, вселенского масштаба авторского мировидения, соединением традиций реалистического письма и принципов мифопоэтического мышления.

Список литературы

1. Айтматов Ч. Тавро Кассандры. [Эл. ресурс]: http://bookscafe.net/book/aytmatov_chingiz-tavro_kassandry-552.html Текст романа приводится по этому источнику.
2. Васильева-Шальнева Т. Б. «Апокалипсическая диалогия» Ч. Айтматова (романы «Плаха» и «Тавро Кассандры») // Филология и культура. 2013. №2 (32). С. 89–93.
3. Коваленко А. Г. Чингиз Айтматов и русская литература XX века // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Литературоведение. Журналистика. 2015. № 2. С. 37–43.
4. Мискина М. С. Мотив жертвоприношения в романе Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» // Вестник Томского гос. ун-та. 2003. Вып. 277. С. 152–160.
5. Мискина М. С. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2004.

References

1. Aitmatov Ch. *Tavro Kassandra* [Cassandra's Brand]. URL: http://bookscafe.net/book/aytmatov_chingiz-tavro_kassandry-552.html
2. Vasil'eva-Shal'neva T. B. «*Apokalipsicheskaya dilogiya*» Aitmatova (romany «*Plaha*» i «*Tavro Kassandra*») [Apocalyptic novels by Chingiz Aitmatov ("The Scaffold" and "Cassandra's Brand")] // *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture]. 2013. №2 (32). Pp. 89–93.
3. Kovalenko A. G. *Chingiz Aitmatov i russkaya literatura 20 veka* [Chingiz Aitmatov and Russian literature of the twentieth century] // *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya Literaturovedenie. Zhurnalistika* [Bulletin of the peoples' friendship University of Russia. Series Of Literary Criticism. Journalism]. 2015. №2. Pp. 37–43.
4. Miskina M. S. *Motiv zhertvoprinosheniya v romane Aitmatova «Tavro Kassandra»* [The motif of sacrifice in the novel of Aitmatov "Cassandra's Brand"] // *Vestnik Tomskogo gos. un-ta* [Bulletin of the Tomsk state University]. 2003. Vyp. 277. Pp. 152–160.
5. Miskina M.S. *Fol'klorno-mifologicheskie motivy v proze Chingiza Aitmatova* [Folklore-mythological motives in the prose of Aitmatov]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk, 2004.

Художественные особенности стихотворной журнальной подборки

В статье рассматриваются особенности функционирования стихотворной журнальной подборки как поэтического контекста, ориентированного на жанровую модель лирического цикла. В ходе исследования доказывается, что стихотворную журнальную подборку можно рассматривать как синтетическую форму, стремящуюся к единству и завершению.

Ключевые слова: современная поэзия, стихотворная подборка, поэтический контекст, крупная жанровая форма, лирический цикл, синтетическая форма.

Svetlana Gudkova

Artistic Features of Poetry Magazine Selection

The article discusses the peculiarities of the poetic magazine selection's development as a poetic context with a focus on a genre-model of a lyric cycle. The study proved that a poetic magazine selection can be viewed as a synthetic form, striving for a unity and completion.

Key words: modern poetry, poetic selection, poetic context, major genre form, lyrical cycle, synthetic form.

Стихотворная журнальная подборка – одна из важных составляющих литературно-художественных и поэтических журналов. Она дает представление об особенностях развития современной поэзии и становится одной из распространенных форм поэтического контекста, претендующего на определенную целостность в представлении того иного поэта, его художественного метода и стиля в том или ином издании. Принцип и характер ее организации демонстрируют один из возможных путей создания крупной синтетической формы. Современный поэтический процесс в силу своего непосредственного «живого» контакта всех участников (теоретиков литературы, литературных критиков, поэтов, редакторов) указывает на их тесное сотворчество. Значимость профессионального диалога редактора с

поэтом подтверждают и те, и другие. При этом многие отмечают, что сегодня стихотворная подборка выстраивается с опорой на тематическое единство¹.

Данный факт позволяет говорить о стихотворной журнальной подборке как об авторском контексте, скорректированном редакторским взглядом [1, с. 33]. Несмотря на многосторонность связей между отдельными текстами, входящими в ее состав, стихотворная подборка не является жанровым образованием, так как она не обладает жанровыми признаками. Безусловно, это не поэтический жанр, а скорее всего, поэтический контекст, ориентированный на жанровую модель крупной поэтической формы, лирического цикла. По аналогии с другими явлениями циклизации ее можно рассматривать как синтетическую форму, стремящуюся к «единству и завершенности» (О. Золотарева), к выходу за пределы «моножанра».

В сравнении с другими циклическими образованиями она обладает меньшей системностью и, как следствие, имеет большую свободу в организации. Наличие лишь общей схемы композиции циклического образования говорит о невозможности существования «художественного целого как жанровой единицы» (В. Козлик), поэтому стихотворная подборка должна быть описана в определенных понятиях, адекватных ее специфике.

Подобный текстовый контекст представляет собой проблемно-тематический или жанровый комплекс, состоящий из самостоятельных поэтических текстов (в состав объединения могут входить как отдельные стихотворения, так и поэмы, лирические циклы, прозаические фрагменты), которые могут вступать в диалогические отношения, образуя некие поэтические единства (тематические, жанровые, формообразующие и т.п.). Подборке, в отличие от цикла, присуща большая степень свободы отдельных текстов внутри объединения. Здесь также важную роль играет заголовочный комплекс, выступающий как структурообразующий принцип, но в отличие от крупных жанровых форм поэзии, в стихотворной подборке визуальные скрепы не играют существенной роли. Соответственно, стихотворная подборка в авторском сознании никогда не мыслится как первичное единство (всегда образована из ранее написанных произведений) – это вторичное текстовое образование, которое не находит закрепления в последующих изданиях.

¹ Об этом в личной беседе говорили: ведущий критик журнала «Москва» К.А. Кокшенева (V Международная межвузовская научная конференция «Россия и современный мир: проблемы политического развития». Москва, 2009, 16-18 апреля); поэт И. Ермакова (I ЛитУниверсиада ПФО, Саранск, 2010, 29-30 апреля), литературный критик В. И. Новиков (Международная научная конференция «Русская комическая литература XX века. История. Поэтика. Критика». Москва, 2010, 26-28 октября) и др.

Ее появление вызвано специфическими свойствами лирики как особого рода литературы, где каждое стихотворение существует с опорой на другое, оно способно вступать в диалогические отношения, образуя более крупные единства.

Кроме того, в отличие от цикла, стихотворная подборка не является замкнутой системой. Она может более свободно, нежели другие циклические образования, корректироваться авторской или редакторской волей: «сворачиваться»/«разворачиваться», менять состав текстов и их архитекtonику.

Самостоятельные стихотворные тексты, помещенные в новое художественное пространство в определенной последовательности, приобретают новые смыслы, обогащая весь контекст, что способствует появлению дополнительных смыслов, ранее не выводимых из отдельных произведений. При этом активизируются ассоциативные возможности как поэта, так и читателя. Авторская стратегия в стихотворной подборке направлена прежде всего на то, чтобы читатель увидел в ней нечто большее, чем она есть, – некую концепцию. Стихотворная подборка (так же, как и цикл) предполагает, по утверждению исследователей, не «последовательное развитие “событий”», но систему отдельных явлений, и мир поэтому предстает внешне дискретным, но стыки между “фрагментами” обнажают скрытые связи сущностных сторон бытия» [7, с. 111].

Таким образом, одно из главных свойств стихотворной подборки – ориентация на крупную жанровую форму – говорит о ее близости к поэтическому циклу, поэтому порой бывает трудно провести границы между данными явлениями. Не случайно Р. Фигут отмечает: «Нельзя а priori исключать, что конкретные “декоративные” группы текстов <...> вдруг все-таки окажутся организованными циклически, т.е. содержащими “разборчивую идею и сопряженную с ней новую смысловую структуру”» [6, с. 19]. Данная мысль находит свое подтверждение в работе И. Фоменко. Исследователь также обращает внимание на то, что «сложность переходных форм состоит в том, что, сочетая признаки разного типа, они могут быть по-разному прочитаны и истолкованы в зависимости от того, что именно увидит здесь читатель: стихотворение или цикл, цикл или подборку» [7, с. 58].

Стихотворная журнальная подборка имеет и общие с поэтическим циклом принципы организации. Поэтические тексты внутри подборки могут быть построены по тематическому принципу (хронологическому или монтажному), жанровому, метрическому и т.п.

В современной поэзии наибольшее распространение получил тематический принцип организации стихотворной журнальной подборки. Подобная традиция сформирована опытом поэзии середины XIX века, когда А. А. Фет, Ап. Майков, А. Н. Некрасов, А. К. Толстой и др. актуализировали не жанровый, а тематический принцип построения своих поэтических сборников. Теоретики литературы связывают это явление с трансформацией жанрового мышления, усиливающегося в эпоху романтизма, что привело к разрушению взаимообусловленности жанра и темы. «Тема как предмет медитации, – отмечает И. Фоменко, – приобретает самостоятельное значение и может быть воплощена в любом жанровом определенном, неопределенном или внежанровом стихотворении. И потому она начинает играть все большую роль в организации лирических контекстов. Жанрово-тематический принцип постепенно заменяется принципом тематических групп, который со временем станет ведущим, выработаются достаточно устойчивые типы связи между стихотворениями внутри тематических комплексов и между ними» [7, с. 54].

Анализ современной журнальной поэзии («Арион», «Дружба народов», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Интерпоэзия» и др.) показывает, что тематическая подборка является наиболее приоритетной среди других поэтических контекстов. Она может быть образована по разным принципам. Во-первых, тематическая группа произведений может быть инициирована одним событием и представлять различные его грани, настроения и переживание/сопереживание. Во-вторых, это могут быть вариации на какую-либо тему и, в-третьих, произведения внутри подборки могут вступать в диалогические отношения, образуя сюжетную схему, некий пунктир развития поэтического сюжета.

Первый вариант организации тематической подборки является менее распространенным среди поэтов рубежа XX–XXI веков. Причиной обращения к нему является какое-либо значительное событие в жизни поэта или в жизни страны. Часто увлеченность эмоциональным состоянием подталкивает поэта к написанию произведения или ряда произведений, созданных «на одном дыхании», в едином душевном порыве, что приводит к первичной целостности текста, изначально ориентируя его на крупную жанровую форму. В таком случае важную роль играют заголовочный комплекс и указание на конкретную дату создания произведения, соотнесенную с центральным событием, положенным в основу поэтического контекста.

Ярким примером создания подобных тематических комплексов является подборка стихов Л. Лосева «Послесловие» («Знамя», 1997, № 12), написанная в знак памяти на годовщину смерти И. Бродского. Тема подборки имплицирована в дате – декабрь 1997 года, что подтверждает ориентацию текстов на их поминальный характер. Сюжетообразующим началом подборки выступают мотивы скорби, утраты. Поэт передает чувство всеобщего горя, говорит об образовавшейся пустоте в поэтическом пространстве: «Веки и губы смыкаются в лад. / Вот он – за дверью, / и уступают голос и взгляд / место забвенью. / Ртуть застывает, как страж на посту – / нету развода. / Как выясняется, пустоту / терпит природа, / ибо того, что оставлено тлеть / под глиноземом, / ни мемуарам не запечатлеть, / ни хромосомам» [3, с. 3].

Данный вариант организации тематической подборки демонстрирует зарождение более крупной композиционной целостности – книги стихов со всеми ее жанрообразующими признаками. Сам поэт в небольшом предисловии к публикации поясняет: «Небольшая книжка выйдет у меня под таким названием в издательстве у Пушкинского фонда в Петербурге. Добрая половина стихов в “Послесловии” связана с памятью И. Бродского. Таковы и первые три стихотворения этой подборки, написанных прошлым летом в Европе, где я знакомился с материалами частных архивов для своей нынешней работы – комментированного издания стихов И. Бродского в серии “Новая библиотека”» [3, с. 3].

Авторское пояснение демонстрирует желание поэта представить не поэтический цикл, а именно поэтический контекст, к написанию которого подтолкнуло определенное событие. Выход в 1998 году книги стихов Л. Лосева с одноименным названием подтверждает цель подборки – познакомить читателя с будущим изданием. Новая книга имеет четко выдержанную структуру (авторское предисловие, три тематических раздела). Подобная практика нашла широкое распространение в современной поэзии, когда поэтический цикл или группа стихотворных текстов, рожденных как отклик на определенное событие, перерастают в книгу стихов с разветвленным лирическим сюжетом. По похожему принципу выстраивались книги стихов С. Кековой «Короткие письма» (1999), И. Лиснянской «В пригороде Содомы» (2002), «Без тебя» (2003), «Сны старой Евы» (2007), Г. Русакова «Разговоры с богом» (2003), О. Николаевой «Испанские письма» (2004) и др.

В связи с этим следует отметить, что часто тематическая подборка (так же, как и цикл) имеет свойство «разворачиваться» в книгу (так же, как

и книга стихов, в свою очередь, может «сворачиваться» в цикл, либо в тематическую подборку), что подтверждается публикацией подборки, предвосхищающей выход книги. Однако мы смеем предположить, что порой выход книги по известным издательским причинам задерживается, и тогда журнальная подборка, как более оперативная поэтическая целостность, выступает в качестве презентации книги. Целью такого издания, как мы уже отмечали, является знакомство читателя с новой книгой, передача «свернутой» схемы ее сюжета. Подтверждением этому может служить выход книг стихов О. Постниковой «Бабы песни», 1995 (подборка «Бабы песни» была опубликована в журнале «Новый мир», 1994, № 1); Е. Рейна «Сапожок», 1995 (подборка «Из книги «Сапожок» в журнале «Новый мир», 1994, № 6); О. Чухонцева «Фифа», 2003 (подборка в журнале «Новый мир», 2001, № 3); В. Кривулина «Стихи после стихов», 2001 (подборка в журнале «Октябрь», 2000, № 9); И. Кабыш «Невеста без места», 2008 (подборка в журнале «Дружба народов», 2007, № 1) и др.

Обращают на себя внимание и редкие случаи создания тематической подборки не самим автором, а его родственниками. Скоропостижный уход поэта из жизни подталкивает близких людей найти в его стихах объяснение случившейся трагедии. В таком случае творчество поэта последних лет становится «лабораторией» по исследованию причин произошедшего. Примером этому может служить большая тематическая подборка стихов Б. Рыжего «Вот и все, я побуду один...», представленная в журнале «Знамя» (2002, № 1) Б. П. Рыжим и И. Князевой.

Родственники поэта, выступающие в данном случае как редакторы, объединяют стихотворения, написанные Б. Рыжим в конце 1990-х годов. Указание на время создания стихотворений подчеркивает монтажный способ организации поэтического контекста. Все представленные стихотворения связаны мотивом прощания лирического героя с миром. Ощущения одиночества, бесприютности, потерянности проходят через весь контекст, передавая элегическое настроение лирического героя.

Более широкое распространение в современной журнальной поэзии получил второй тип организации тематической подборки – «вариации на тему». Его суть заключается в том, что отдельное стихотворение, входящее в подборку, демонстрирует проявление общей темы в разных ее вариациях. При таком типе организации структурно-семантические связи между текстами весьма условны. Хронология создания текстов не играет существенной роли. Каждое стихотворение предельно широко трактует представленную тему (подведение итогов уходящего века, память о малой

родине, одиночество, старость и т.п.), но в то же время стихотворения «нейтральны» относительно друг друга.

Так, например, различные варианты темы быстротечности земной жизни и связанной с ней темы подведения жизненных итогов предлагают Б. Кенжеев «Это он, это не я» («Арион», 1999, № 1), Ю. Ряшенцев «Рай не по грехам» («Арион», 2001, № 4), Г. Шептунов «У века на краю» («Дружба народов», 2001, № 9), Е. Рейн «Я хозяин своих привидений и призраков» («Знамя», 2003, № 3), А. Кушнер «В закатном свете» («Арион», 2006, № 1), Г. Шульпяков «Человек с ведром» («Арион», 2010, № 2), Г. Русаков «Свои скворцы» («Знамя», 2010, № 10) и др.

В большинстве стихотворений таких подборок центральными становятся мотив памяти, воспоминание о прошлых событиях и людях, связанных с ними. В творчестве поэтов старшего поколения важное место занимает оппозиция «тогда»/«сейчас». Воспоминание о молодости навеяны, например, у Е. Рейна юношеским восторгом перед жизнью, ощущением радости и счастья. Восприятие же современной жизни часто представлено в серых тонах. Центральными эпитетами становятся «закатное солнце», «угасающий луч», «гаснущий день». Размышления о детстве и юности переходят в рассказ о дне сегодняшнем. Происходит осмысление бытийных ценностей. Лирический герой, словно на исповеди, перед лицом Высшей силы оценивает всю свою жизнь: «И под закатом, отгоревшим в медь, / когда от жизни остаётся нежить, / сейчас меня ты можешь пожалеть / и, если хочешь, попросту утешить. / Поскольку ты, конечно, это – я / на детской неприкаянной площадке. / И прорицая, бедствуя, кляня, / Я – это ты. И всё. И взятки гладки» [5].

Лирический герой Е. Рейна, максимально приближенный к личности поэта, передает всю гамму его душевных переживаний. Часто в таких стихах наряду с драматическим пафосом, навеянным ощущением утраты душевных и физических сил, присутствует и самоирония. Окружающий мир, его отдельные предметы и явления теперь видятся поэту иначе: они рассматриваются сквозь призму прожитых лет, приобретенного жизненного опыта.

Смыслообразующей основой тематической подборки становятся сквозной образ, мотив, ключевое слово, представленные в различных вариациях. Заголовочный комплекс также играет важную роль в постижении основной идеи поэтического текста. Часто поэт выносит в название одну из стихотворных строк, выражающую основополагающее понимание всего контекста (иногда подборка названа с опорой на конкретное стихотворе-

ние). Стихотворение, содержащее подобную строку, может быть помещено в начале цикла (что бывает весьма редко), и все последующие стихотворения так или иначе перекликаются с заданной мыслью. Оно может находиться в середине подборки, тем самым создается смысловой центр, вокруг которого появляются возможные вариации звучания обозначенной темы. В случае финальной актуализации смысловой строки, автор подводит итог всем возможным аспектам проявления темы. В таком варианте выделяется законченность представленного поэтического контекста, претендующего на статус крупной поэтической формы.

Более сложным поэтическим образованием является третий тип организации тематической подборки, где самостоятельные произведения могут вступать в диалогические отношения, образуя некую сюжетную схему. Наличие пунктирного развития поэтического сюжета (обнаруживаются завязка, развитие действия, кульминация и развязка) делает такой стихотворный контекст максимально приближенным к поэтическому циклу. В качестве примера можно привести публикации С. Липкина «Кружение» («Дружба народов», 1997, № 6), И. Лиснянской «Отражения» («Арион», 1998, № 1), И. Ермаковой «Весь этот джаз» («Арион», 1999, № 2), А. Жигулина «Воспоминание о воронежских садах» («Знамя», 1999, № 11), Б. Рыжего «From Sverdlovsk with love» («Знамя», 1999, № 4), А. Левченко «Вечера на хуторе близ Пекина» («Арион», 2000, № 1), А. Ревича «Прощание с веком» («Дружба народов», 2001, № 1), С. Кековой «На семи холмах» («Новый мир», 2001, № 3) и др.

Показательным примером образования данного типа тематической подборки может являться подборка стихов А. Жигулина «Воспоминание о воронежских садах». Его творчество вполне вписывается в «традиционную» поэтическую парадигму. Поэзия А. Жигулина рождается из собственного душевного и жизненного опыта, что и подтверждается представленной группой стихотворений. Первые три стихотворения, посвященные памяти матери поэта, Евгении Митрофановны Раевской, задают основной эмоциональный тон всей подборке. Мотив воспоминания подчеркивается уже заголовочным комплексом. Он проходит через все стихотворения и становится неким сюжетообразующим стержнем всей тематической группы: «Ах, мама, мама! Как ты пела, мама! / Тебя уж нет, но голос твой – во мне. / Он всё звучит и нежно, и упрямо. / И сердце стынет в горьком полусне. / В той тихой песне было много боли. / Про чёрный омут, вербы, тростники. / Про васильки, которые для Лёли / Вы собирали в поле у реки. / Ушло навеки всё, что было близко. / Лишь васильков — косою не

скосить. / Забыл слова из песни материнской. / Забыл слова, и некого спросить» [2, с. 3].

Автор говорит о своих корнях, отдает дань памяти матери, правнучке участника Отечественной войны 1812 года поэта-декабриста В. Раевского. Он подчеркивает свою близость к истории России, к ее судьбе. Первые стихи подборки – это своего рода поминальная песнь, последняя дань памяти не только тяжелой судьбе, которая выпала на долю близких поэту людей, но и всей России. Элегический пафос первой части подборки плавно перетекает в романтически-восторженное повествование о малой родине автора, Воронеже, и о друзьях детства. Завершается подборка посвящением Белле Ахмадулиной – поэту, близкому автору по духу. В ее стихах он обнаруживает «кровное родство». Именно ее стих питает ассоциативную память поэта. Стихотворение «Воспоминание о воронежских садах», помещенное в середине подборки, передает идейное содержание всего поэтического контекста, становится его смыслообразующим центром.

Таким образом, стихотворная журнальная подборка – это вторичное текстовое образование, которое может восприниматься как единый поэтический текст, приближенный по своим содержательно-формальным признакам к крупной поэтической форме, а может интерпретироваться и как конгломерат самостоятельных текстов. Первый вариант представляет собой одну из распространенных форм поэтического контекста в поэзии рубежа XX–XXI веков, претендующего на определенную целостность в представлении того иного поэта, его художественного метода и стиля. Обозначенный вариант вызывает наибольший интерес с точки зрения выхода стихотворной подборки за пределы «моножанра» [см.: 1]. В данном случае стихотворная подборка имеет общие с поэтическим циклом принципы организации текстов (тематический, жанровый, жанрово-тематический, метрический и т.п.). Не являясь самостоятельным жанровым образованием (переходная форма), она все же претендует на «сознательно организованный контекст» (И. Фоменко), анализ которого позволяет уточнить представление о крупных поэтических формах, их возможностях и задачах, а также определить их содержание и жанровые границы.

Список литературы

1. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980–2000-х годов: автореф. ... канд. филол. наук. Саранск, 2011.
2. Жигулин А. Воспоминание о воронежских садах. Стихи // Знамя. 1998. № 11. С. 3–4.
3. Лосев Л. Послесловие. Стихи // Знамя. 1997. № 12. С. 3–6.

4. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009.

5. Рейн Е. Я хозяин своих привидений и призраков. Стихи // Знамя. 2003. № 3. [Эл. ресурс]: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/rein.html> (дата обращения: 29.12.2017).

6. Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной конференции [сб. статей]. М.: РГГУ, 2003. С. 11–37.

7. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992.

8. Шаронова Е. А., Осьмухина О. Ю. и др. The mythological plots about the creation of the world and human beings in the erzyan epic, Mastorava // Revista de letras. 2016. Т. 56. №1. С. 83–102.

References

1. Gudkova S. P. *Krupnye zhanrovye formy v russkoj poezii vtoroj poloviny 1980-2000-h godov* [Major genre forms in Russian poetry in the second half of the 1980s-2000s]: avtoref. ... kand. filol. nauk. Saransk, 2011.

2. Zhigulin A. *Vospominanie o voronezhskih sadah. Stihi* [The memory of the Voronezh gardens. Verse] // Znamya. 1998. № 11. Pp. 3–4.

3. Losev L. *Posleslovie. Stihi* [Afterword. Verse] // Znamya. 1997. № 12. Pp. 3–6.

4. Os'muhina O. YU. *Russkaya literatura skvoz' prizmu identichnosti: maska kak forma avtorskoj reprezentacii v proze XX stoletiya* [Russian literature through the prism of identity: the mask as a form of author's representation in the prose of the XX century]. Saransk: Mor-dov. un-t Publ., 2009.

5. Rejn E. *YA hozyain svoih prividenij i prizrakov. Stihi* [I am the master of my ghosts and ghosts. Verse] // Znamya. 2003. № 3. [Эл. ресурс]: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/rein.html> (дата obrashcheniya: 29.12.2017).

6. Figut R. *Liricheskij cikl kak predmet istoricheskogo i sravnitel'nogo izucheniya. Problemy teorii* [Lyrical cycle as a subject of historical and comparative study. Problems of the theory] // *Evropejskij liricheskij cikl. Istoricheskoe i sravnitel'noe izuchenie. Materialy mezhdunarodnoj konferencii [sb. statej]* [European lyrical cycle. Historical and comparative study. Proceedings of the international conference]. Moscow: RGGU Publ., 2003. Pp. 11–37.

7. Fomenko I. V. *Liricheskij cikl: stanovlenie zhanra, poehtika* [Lyrical cycle: formation of the genre, poetics]. Tver': Tver. gos. un-t Publ., 1992.

8. SHaronova E. A., Os'muhina O. YU. i dr. The mythological plots about the creation of the world and human beings in the erzyan epic, Mastorava // Revista de letras. 2016. Т. 56. №1. Pp. 83–102.

**Альбом «Театр» Ольги Арефьевой в зеркале интертекстов
(Данте, Шекспир, Коллоди, Кэрролл, Ломоносов, Радищев,
Третьяковский, Пушкин...)**

Статья посвящена анализу альбома «Театр» Ольги Арефьевой и группы «Ковчег», выпущенного в 2013 году. Отмечается, что в центре данного цикла – три изоморфные образа-метафоры: связанные с представлением мира в виде театра-цирка-сцены (и наоборот), мира в виде человеческого тела (и наоборот) и театра-цирка-сцены в виде человеческого тела (и наоборот); а также реализованное в рамках данного «триумвирата» двоимирие: загробный – иллюзорный (сценический) мир. Указанные смыслы актуализируются через систему интертекстов, ключевыми отсылками становятся два литературных источника: комедия Шекспира «Как вам это понравится» и «Божественная комедия» Данте. Указанные творения создают своеобразный интертекстуально-метафорический контекст, который «притягивает» другие произведения, связанные со смертью (загробными путешествиями), сценическим действием (и его иллюзорностью).

Ключевые слова: Ольга Арефьева, альбом «Театр», метафора, художественное пространство, «Божественная комедия» Данте, Шекспир, Третьяковский, Ломоносов, Радищев, Пушкин.

Vitaly Gavrikov

**The Album "Theatre" by Olga Arefieva in the Mirror of Intertexts
(Dante, Shakespeare, Collodi, Carroll, Lomonosov, Radishchev,
Trediakovsky and Pushkin...)**

The article is devoted to the analysis of the album "Theatre" by Olga Arefieva and the group "Ark [Kovcheg]", released in 2013. It is noted that in the center of this cycle there are three isomorphic image-metaphors, related to the world representation in the form of theatre-circus-scene (and vice versa), of a human body (and vice versa) and of theatre-circus-scene as a human body (and vice versa); as well as a dual-world implemented within the framework of the "triumvirate": the afterlife – illusionary (theatre) world. These senses are actualized through a system of intertexts; two literary sources: the comedy "As You Like It" by William Shakespeare and "The Divine Comedy" by Dante Alighieri are the key references. These works create a unique intertextual and metaphoric context, "attracting" other works connected with the death (afterlife travels), and stage performance (and its illusion).

Key words: Olga Arefieva, "Theater" album, metaphor, art space, Dante's "Divine Comedy", Shakespeare, Trediakovsky, Lomonosov, Radishchev, Pushkin.

Ольга Арефьева – бесспорно, одна из ключевых фигур современной русскоязычной песенной поэзии. Обладая потрясающим вокалом и артистизмом, певица, вместе с тем, пишет замечательные «тексты» (а точнее – стихи) для своих композиций. Профессиональный вокал, профессиональная музыка и профессиональная поэзия – есть на нашей сцене еще хотя бы один пример подобного «симбиоза»?

В 2013 году Арефьева записала «необычайно небанальный» альбом, который называется «Театр». По-моему, на данный момент – это вершина в творческом восхождении поэтессы (ждем новых вершин), и есть все основания его считать лучшим альбомом 2013 года в масштабах всей русскоязычной поэтической песенности.

Несправедливым кажется то, что академическая наука пока обходит вниманием творчество Арефьевой. Лишь в четырех диссертациях ее песни используются в качестве материала и достаточно часто цитируются [2; 3; 6; 7], правда, перед нами две докторских. А вот научная статья о творчестве Арефьевой (не считая настоящей), похоже, написана только одна [5]. Кстати, исследование О. Р. Темиршиной также посвящено анализу одного альбома – «Колокольчики» (1994). В задачи настоящей работы не входит сопоставление этих двух циклов, однако отмечу, что они обнаруживают ряд образно-структурных параллелей: производящая метафорическая «матрица» здесь представляется единой, хотя она в каждом из случаев решена на новом материале – то есть при глубинном семантическом единстве альбомы имеют разную образно-метафорическую «морфологию».

Кроме того, рассматривая «Театр» как относительно автономный текст, я не стану преломлять его через универсальные циклообразующие связи, выработанные для песенно-поэтических альбомов. Мою версию решения этой непростой задачи, а также историю исследований в указанном направлении – см. в: [1]. Однако даже навскидку очевидно, что основные циклообразующие связи присутствуют в альбоме «Театр», то есть можно говорить о концептуализованном цикле.

Итак, среди всех возможных ракурсов рассмотрения альбома «Театр» я выбрал именно интертекстуальный, так как он представляется важнейшим для раскрытия смыслов цикла. Лейтмотивом этого сборника можно назвать сложное взаимодействие двух литературных источников: комедии Шекспира «Как вам это понравится» и «Божественной комедии» Данте, точнее – ключевых фраз-образов из этих произведений (цитата и название). Во-первых, эти два текста связаны жанровыми узами (комедии), во-вторых, в тексте Шекспира есть фраза: «Мир – театр; В нем женщины,

мужчины, все – актеры» (даю фразу в переводе П. Вейнберга). К слову, в песне «Театр» есть второй «шекспировский след»: сакраментальная фраза из «Гамлета»: «Быть или не быть? Вот в чем вопрос!».

Таким образом, альбом Арефьевой – метафорическое раскрытие «комедии» с названием «Весь мир – театр». На указанный стержень нанизываются самые разнообразные, подчас ветвящиеся, смыслы, о которых и пойдет речь в настоящей статье.

Соединение в одном контексте потусторонней «Божественной комедии» и «театрального» шекспировского претекста рождает двоякую онтологическую структуру текста, который разворачивается в двух проекциях: условно говоря, трансцендентальной и иллюзорно-сценической. Причем такая двойственность всё-таки тяготеет к потустороннему измерению.

А начнем с реализации в тексте метафоры «мир – театр». Этот код прописан уже на обложке: для ее оформления использована иллюстрация Дж.Дж. Гранвиля «Жонглер Вселенных» (Париж, 1844). Нетрудно заметить связь данного образа с нашей ключевой метафорой: хозяин мира-театра жонглирует вселенными. Этот же образ разворачивается и в первой песне цикла (здесь и далее я цитирую тексты, ориентируясь на официальный сайт Арефьевой – ark.ru):

Ступни к стропилам небес прижаты,
Башка стучит в мировое дно,
Извне всё это висит как вата,
А изнутри – как в гробу темно. («Театр»)

Метафора «стропила небес» работает на магистральный образ «мир-театр» – вкупе с «мировым дном»; в последнем словосочетании уже прямо заявлена одна из лексем нашей ключевой «двойчатки».

Образный ряд, связанный с шекспировской метафорой, продолжает развиваться в других песнях:

Кукловод,
Сверни небосвод,
День набекрень
Надень! («Борода»)

Перед нами – прямая отсылка к Библии, а конкретно – к «Откровению Иоанна Богослова», где описываются эсхатологические события в образе свернувшегося неба: «Небеса свернулись, как свиток» (Отк. 6:14).

В той же песне присутствует имплицитная отсылка к другому библейскому источнику – псалмам царя Давида: «Я свой плащ как шатер распростиер». В контексте нашей ключевой метафоры купол театрального шатра представляется небесным сводом:

Твердь и небеса,
Шаги и голоса,
В моих руках на эти два часа. («Борода»)

Возможно, образ неба-шатра Арефьева берет не напрямую из Библии, а транзитом через творчество М. Ломоносова: «В своем переложении 103-го псалма Ломоносов библейскую метафору, уподобляющую небо коже, заменил образом шатра:

Ты звезды распростиер без счета,
Шатру подобно, пред тобой» [4].

Еще один образ, связанный на сей раз с карточными фокусами, представляет вселенную в виде набора игральных (гадальных) карт:

Комедия дель арте – Коломбина и Пьеро,
Вращается под ними мир арканов Таро. («Комедия дель арте»)

Вариант метафоры «мир – театр» дан и в песне «Жонглёр»:

Самый главный в небесах – не совсем монарх,
Он в серебряных трусах, в золотых штанах,
На одной его руке кольца и шары,
На другой – наши миры.

Собственно, комментарии к этому фрагменту излишни. Дополним этот образный ряд фрагментом из той же песни: «Хоть его почти что нет, вертит он миры // И одет то в плащ, то в плед звездной мишуры...». Обратим внимание на написание местоимения «он»: малый регистр указывает,

что перед нами не Бог? Или это просто особенность авторской графики? В любом случае, этот образ может быть прочитан по-разному.

Далее «мир – театр» трансформируется в «мир – цирк»:

Мир круглый, словно цирк,
Мир – бублик, а в нем дырка! («Жонглёр»)

Последняя строка вызывает ассоциации с тетралогией «Мир – кольцо» Ларри Нивена, написанной в русле научной фантастики. Впрочем, это отнюдь не стопроцентная отсылка.

При рассмотрении пространственных характеристик в художественном тексте альбома можно обратить внимание на одну примечательную особенность: в поэтике Арефьевой микрокосм оказывается изоморфным макрокосму. При этом такая связь не только ментальная, но и соматическая: мир оказывается телесен:

Театр открыт как коробка снизу –
Видны запыленные кишки... («Театр»)

И наоборот: тело оказывается подобным неживому пространству – комнате или, что наиболее вероятно, тому же театру: «В глазах по лампочке, в ребрах дырка...» («Театр»). В другом месте тело (точнее – плоть «за вычетом» костей) названо шкафом:

В шкафу со скелетом разные органы чувств и грусть,
Крыльев, похоже, нет. Проем меж лопаток пуст. («Смотри на этот свет»)

Получается интересное перетекание различных образов, создающих иллюзию «движущейся метафоры», которая постоянно разрастается, связывая множеством нитей главные смыслы в альбоме. Получается, что метафора «мир – театр» дополняется другой аналогичной: «мир – цирк». Эта «двойчатка» сопрягается со взаимозавязанными синтагмами «мир есть живое тело» и «живое тело есть театр/цирк».

Еще одно важное свойство театрально-циркового пространства – иллюзорность. На него работают как интерьерные детали, так и система персонажей. Что касается первой группы, то она воплощена в ряде симулятивных образов, в подтексте имеющих сцениграфический код: «не-настоящий снег», «картонная луна» («Комедия дель арте»), «голубой кар-

тон» («Баттерфляй»). Что касается последнего примера, то контекст указывает на то, что перед нами именно голубое сценическое «небо» – декорация.

Иллюзорный облик персонажей также явлен в ряде текстов: «фигляры с сотней лиц» («Комедия дель арте»), «прилети многолика» («Многолика»). Собственно, комедия дель арте (так называется одна из центральных песен альбома) это комедия масок, что также работает на нашу концепцию «всеобщей иллюзорности».

Через жанр «комедии» в альбом вторгается еще один важный интертекст – «Божественная комедия» Данте. Причем она явлена в двух названиях: на итальянском – «La Divina Commedia» и на русском:

Боже, комедия твоя –
Комедия дель арте! (Обе цитаты из песни «Комедия дель арте»)

Обратим внимание, что перед нами особая актуализация названия: в русском языке слово «божественная» можно использовать и в значении «великолепная», а в этом контексте речь идет о притяжательном прилагательном – «комедия, принадлежащая Богу».

При обращении к дантовскому произведению становятся понятными многие образы и мифологемы, пространственные характеристики и даже субъектная структура альбома. Так, в песнях немало отсылок к аду и раю: «Уносит адский ветер занавес и хлам» («Комедия дель арте»), «Как все двуногие, стою // Ногой во тьме, ногой в раю...» («Многолика»), «А гитар полно в раю» («Жонглёр»), «Алмазный путь в небеса, // Стучись – откроют дверь» («Химеры»). Последняя цитата со всей очевидностью отсылает нас к образу райских врат. Однако в контексте дантовских кодов этот образ может быть прочитан как аллюзия на вход в потустороннее пространство. Дело в том, что у Данте в девятой песне (раздел «Чистилище») есть образ ангела-привратника, сидящего на алмазном пороге. В переводе М. Лозинского это звучит так: «Сидел он, обращенный к ступеням, // На выступе алмазного порога». Алмазный путь в сочетании с райским преддверием кажется тонким намеком на дантовский претекст.

В наш язык прочно вошло выражение «круги ада», то есть общим местом стало представление о загробном мире как о концентрически организованном пространстве. Немало подобных образов и у Арефьевой, и они тоже читаются как апелляции к творению Данте: «Всё дорожками на винил...» («Жонглер»): понятно, что пластинка – круглая; «Вокруг сплошные

двери, всё меняется в размере, // И бегут-плывут по кругу звери...». Последний фрагмент, безусловно имеющий связь с кэрролловской «Алисой», встраивается и в образные цепочки, ведущие к дантовскому тексту. Еще пример: «Что это за вожжи гонят меня в круговые пути?» («Смотри не этот свет»), здесь комментарии излишни.

С образом кругового пути (а значит, очень длительного, в пределе – бесконечного) сопрягается мотив лабиринта: «Беги вверх, беги вперед, // Пройди сквозь лабиринт» («Химеры»), «Меняют стены форму, ветвятся коридоры...» («Карибы»).

В альбоме присутствует масса потусторонних персонажей. Понятно, что они связаны не только с загробными видениями Данте, но и вообще – со сказочно-фантастическим дискурсом и мифологией. В контексте подобных отсылок примечателен образ «кассира-привратника», это, по сути, потусторонний медиатор – образ не лишен алогичных черт, что выводит его из «реалистических интерпретаций»:

Увитый матчем щербленых кнопок
Кассир-привратник глядит в дупло,
Жует билеты, небрит и робок,
А время роли уже пошло. («Театр»)

Целый каскад странных существ присутствует в «Комедии дель арте», это: «рогатые кентавры», демоны и ангелы, «тела зверей и птиц», в песне «Театр» есть «щенки химер», в «Химерах» – «рыбы небесных стад в сверкающей чешуе» и драконы. Несколько песен целиком посвящены подобным потусторонним сущностям, это композиции: «Химеры», «Многоликая», «Анжела». Собственно, и главный герой песни «Жонглер» («самый главный в небесах»), вероятнее всего – Бог. Персонаж, выполняющий роль главного в театре / цирке (не обязательно это именно Всевышний), присутствует во многих песнях (см. песни «Театр», «Борода», «Жонглер», «Комедия дель арте»), часто он выходит на сцену, то есть сам дает представление. Темы «властитель – паяц» или «властитель – маска» обыграны у Пушкина в его восьмистишии «К бюсту завоевателя»:

Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин.

Еще одной – на сей раз весьма окольной – отсылкой к творению Данте является фраза «Зло обло» («Жонглёр»), которая приносит с собой целую гроздь интертекстов. «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй» – эпитафия к книге Александра Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Писатель заимствует эту формулу из «Телемахида» Василия Третьяковского, а тот, соответственно, работает – тоже, правда, через посредника (Фенелона) – с античным первоисточником. Понятно, насколько античный код важен для творения Данте, тем более, что само описанное «облое» чудище – это Цербер, трехглавый пес, который охранял выход из царства мертвых – Аида. Потусторонние медиаторы, подобные жующему билету привратнику, могут быть ассоциативно связаны с Цербером, тем более, что он несколько раз упоминается в 6 песне дантовского Ада.

Разумеется, говоря о «Божественной комедии» нельзя не коснуться священных текстов, в первую очередь – Библии. Я уже говорил об отсылках к этому источнику, но самым насыщенным библейскими заимствованиями текстом является песня «Анжела»:

Тогда было время, что времени не было,
Тогда было слово, но не было слов.

Тогда было место, где не было местностей,
В них не было верха и не было дна,
Носилась над бездной, безвидной и девственной,
Прекрасная птица – певичка одна.

Первая строка есть апелляция к Откровению Иоанна Богослова: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» (Откр. 10:5-6).

Вторая строка – это уже Евангелие от Иоанна (1:1): «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Фраза «Носилась над бездной, безвидной и девственной» – явная отсылка к Книге Бытия (1:2): «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою».

Я уже упоминал о присутствии в тексте Арефьевой связей с произведением Кэрролла. Образы и мотивы из «Алисы в Стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье» присутствуют в нескольких песнях. Например: «Я бегу за

белым кроликом по стеклянным столикам!» («Карибы»). Нет смысла пересказывать творение Кэррола (образ Кролика понятен и без комментария), отметим лишь, что золотой ключ, который отыскала Алиса в Стране чудес, лежал именно на стеклянном столике. Эта на первый взгляд несущественная деталь выстраивает своеобразный «мостик» к произведениям о Пиноッキо-Буратино, так как здесь присутствует главный предмет этой истории – золотой ключик. Ожившей деревянной кукле посвящена песня «Мыши», имеющая массу переключек с текстами Коллоди-Толстого А. Н., приведу без комментария несколько строк из этой композиции:

Если эгоист ты и злодей,
Сердце деревянное в груди,
И если презираешь ты людей –
Тропкой деревянной так и иди.

Приходи к нам, мальчик деревянный!

Так выбирай судьбу свою сейчас:
Быть живым? Деревянным быть?

Появление в альбоме Пиноッキо-Буратино обусловлено театральной тематикой цикла: мы помним, насколько важен для смысла сказки образ кукольного театра.

Но возвращаемся к «Алисе». Вот еще одна цитата, отсылающая сразу к нескольким моментам из кэрролловского претекста:

Вокруг сплошные двери, всё меняется в размере,
И бегут-плывут по кругу звери, может дело в веере?
Расту то вверх, то вниз, голова остановись!
До свиданья, мои ноги, где мы встретимся в итоге?

Образы из «Алисы в Зазеркалье» присутствуют в песне «Кренделя»:

Дама червей напекла кренделей,
Хэй, хэй, кренделей рано-рано утром!

В летний день для своих гостей,
Хэй, хэй, кренделей рано-рано утром!

Подкрался валет – и теперь их нет,
Хэй, хэй, кренделей рано-рано утром!

Семь кренделей уволок и убёг,
Хэй, хэй, кренделей рано-рано утром!

Перед нами почти дословное переложение четверостишия из текста Кэрролла. Однако связи с «Алисой» этими двумя песнями не ограничиваются. Абсурд и, условно говоря, «игра в слова» являются важными составляющими в альбоме Арефьевой. Вероятнее всего, эти приемы также становятся имплицитной отсылкой – на сей раз уже к стилистике и метафорике кэрролловского текста. Приведем несколько «странных» образов из песни «Новогодняя»:

Когда-нибудь придет сегодня –
Тогда надену я тетрадь...

Итак, конец. Гремят салюты
И в кружках пенится салат...

Особенно примечательна игра с темпоральными характеристиками в первом фрагменте – мы помним, что время в Зазеркалье весьма отличается от посястороннего.

В череде различных сценических искусств, прямо или косвенно присутствующих в альбоме Арефьевой, есть место и опере. Речь идет о творении Джакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй», написанной по мотивам пьесы Давида Беласко «Гейша». У Арефьевой – не просто апелляция к сюжетным коллизиям оперы-пьесы, но высказывание, обращенное к исполнительнице роли мадам Баттерфляй:

Ты же хотела лебедью белой
На сцене умирать? («Баттерфляй»)

Таким образом, в песне присутствует не просто интертекст, а, если так можно выразиться, «интерметатекст»: образ актрисы, играющей мадам Баттерфляй, словно надстраивается над текстом Пуччини-Беласко, а не продолжает его в интертекстуальной линейности.

Подводим итоги. Альбом Ольги Арефьевой «Театр» – творение насквозь интертекстуальное. В этой связи вспоминаются слова Анны Ахматовой: «Но, может быть, поэзия сама – // Одна великолепная цитата». «Цитата» Арефьевой получилась действительно великолепной, и не только с позиции «филологических смыслов», но и с исполнительской точки зре-

ния. Анализ альбома как интермедийного текста не входил в наши задачи, но нельзя не сказать о его сильнейшем суггестивном заряде.

Что же касается интертекстуальности «Театра», то здесь намечаются несколько тенденций. Во-первых, удивляет устремленность автора к «прошедшим векам»: в альбоме есть цитаты из творений, созданных до Новой эры и в самом ее начале (Ветхий и Новый заветы), есть тексты из Средневековья или из близких к нему эпох. Перечислим самые «возрастные» источники заимствований: «Божественная комедия» Данте (1321), «Как вам это понравится» Шекспира (1599 или 1600), «Гамлет» (1600–1601), «Телемахида» Тредиаковского (1692), «Преложение псалма 103» Ломоносова (1743–1749), «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева (1790). Перед нами – XIV, XVI, XVII, XVIII века. Есть, конечно, и более поздние источники, однако среди них мне не удалось найти ни одного, созданного в последние сто лет (есть разве что несущественная ассоциация с творением Ларри Нивена). Таким образом, альбом Арефьевой можно назвать «интертекстуально архаическим» текстом.

Вторая важная тенденция: «действие» альбома разворачивается в инобытии, которое, в свою очередь, расслаивается на две ипостаси:

1. загробный мир (на этот локус работают библейские, дантовские заимствования, в какой-то степени – претексты Тредиаковского, Радищева, античные отсылки);

2. иллюзорный (фантастический, фантазийный, сновидческий) мир: это, в первую очередь, тексты Кэррола, театрально-цирковые, оперные произведения – тексты, предназначенные для постановки на сцене или содержащие «сценическую тематику» (творения Коллоди-Толстого, Пуччини-Беласко, две пьесы Шекспира).

Указанная дихотомия миров находится в сложном взаимодействии, балансируя на грани комедии и трагедии. Отсюда – ключевой для альбома мотив смерти, который нередко профанируется, подвергается карнавализации. Таким образом, «идеологически» у произведений Арефьевой, составивших рассматриваемый цикл, намечается некоторая апелляция к эстетике Рабле.

Центральным представляется сложный образ-метафора, связанный с представлением мира в виде театра-цирка-сцены (и наоборот), мира в виде человеческого тела (и наоборот) и театра-цирка-сцены в виде человеческого тела (и наоборот) – эдакая обратимая тройственная метафора. Эти три ипостаси изоморфны; «умноженные» на указанное выше загробно-иллюзорное двоемирие, они порождают приращение множества частных образов, которые актуализируют тот или иной аспект обозначенного образно-метафорического ядра.

Список литературы

1. Гавриков В. А. Переосмысляя аксиомы роковедения: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 14. Тверь; Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2014. С. 6–17.
2. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства): дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2012.
3. Новикова Ю. В. Бард-рок культура в аспекте языковой картины мира: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.
4. Серман И. З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2015. [Эл. ресурс]: <https://books.google.ru/books?isbn=5444803666>
5. Темиршина О. Р. Метафора как способ организации семантического пространства (на примере альбома О. Арефьевой «Колокольчики») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь: Изд-во УГПУ, 2011. Вып. 12. С. 181–190.
6. Темиршина О. Р. «Символизм как миропонимание»: линия Андрея Белого в русской поэзии последних десятилетий XX века: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2012.
7. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

References

1. Gavrikov V. A. *Pereosmyslyaya aksiomy rokovedeniya: tsiklizatsiya* [Rethinking the axioms of recovery: cyclization] // *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vyp. 14. Tver'; Ekaterinburg: UGPU Publ., 2014. Pp. 6–17.
2. Gavrikov V. A. *Russkaya pesennaya poeziya vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov kak tekst (problema vzaimodeystviya literatury s drugimi vidami iskusstva)* [Russian song poetry of the second half of the XX - beginning of the XXI centuries as a text (the problem of interaction of literature with other forms of art): dis. ... dokt. filol. nauk. Ivanovo, 2012.
3. Novikova Yu. V. *Bard-rok kul'tura v aspekte yazykovoy kartiny mira* [Bard rock culture in the aspect of the linguistic picture of the world]: dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk, 2010.
4. Serman I. Z. *Svobodnye razmyshleniya: Vospominaniya, stat'i* [Free reflections: Memories, articles]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. [EHL. resurs]: <https://books.google.ru/books?isbn=5444803666>
5. Temirshina O. R. *Metafora kak sposob organizatsii semanticheskogo prostranstva (na primere al'boma O. Aref'evoy «Kolokol'chiki»)* [Metaphor as a way of organizing semantic space (by the example of O. Arefieva's album "Bells»)] // *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Ekaterinburg; Tver': UGPU Publ., 2011. Vyp. 12. Pp. 181–190.
6. Temirshina O. R. *«Simvolizm kak miroponimanie»: liniya Andreyaya Belogo v russkoy poezii poslednikh desyatiletiiy XX veka* [Symbolism as a worldview: Andrei Bely's line in Russian poetry of the last decades of the twentieth century]: dis. ... dokt. filol. nauk. Moscow, 2012.
7. Chebykina E. E. *Russkaya rok-poeziya: pragmaticheskiy, kontseptual'nyy i formosoderzhatel'nyy aspekty* [Russian rock-poetry: pragmatic, conceptually and in terms of form-content aspects]: dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg, 2007.

ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

УДК 81'27
ГРНТИ 16.01

С. Г. Воркачев

Аксиологическая многомерность познавательной способности: интеллект в научном дискурсе

С позиции лингвокультурной концептологии рассматривается «интеллект» как одно из дискурсивных имен «ума», в его семантическом составе выделяются дефиниционные (диспозитивность, аксиональность и когнитивность) и дополнительные (врожденность и благоприобретенность, рациональность и интуитивность, единичность и множественность) признаки, устанавливается два его аксиологических измерения: утилитарное как инструмента выживания в борьбе за жизнь и этическое, ориентированное на конечные цели человеческого бытия и выживание человеческого рода в целом. Показывается, что мудрость как разновидность интеллекта носит смешанный, этико-гносеологический характер, она ориентирована на достижение высшего знания и носит творческий характер, от «просто интеллекта» её отличает еще и интуитивность как способность к постижению истины через озарение и откровение, её специфической чертой выступает праксеологичность: мудрость – это, скорее, категория практического, а не теоретического разума. Также устанавливается, что в научном дискурсе существует аксиологическая асимметрия в области интеллекта: у мудрости отсутствует отрицательно-оценочный противочлен.

Ключевые слова: познавательная способность, утилитарная оценка, этическая оценка, дискурс, интеллект, ум, глупость, мудрость.

Sergey Vorkachev

Axiology of Intelligence: Intellect in Scientific Discourse

The “intellect” as one of discourse name of mind is considered in linguistic and cultural aspects, in its semantic composition definitional (dispositivity, actionality and cognitivity) and additional (congenitality and acquisition, rationality and intuitivity, singularity and plurality) features are detached, its two axiological dimensions are established: utilitarian one as instrument of survival in struggle for life and ethical one oriented to the final purposes of human being and mankind survival. It is shown that wisdom as species of intellect has mixed, ethical-gnoseological character, it is oriented to achievement of supreme knowledge and possesses creative features. It defers from “simply intellect” by intuitivity as capacity to know the truth from illumination and revelation: wisdom is more likely a category of practical reason. It is also established that exists in scientific discourse an axiological asymmetry: the wisdom has not its negative counterpart.

Key words: intelligence, utilitarian evaluation, ethical evaluation, discourse, intellect, mind, stupidity, wisdom.

Можно предполагать, что способность к познанию составляла предмет рефлексии человека разумного с момента его становления таковым, а когнитивные проблемы находились в центре внимания европейской философии начиная с Платона и Аристотеля. В учении Платона понятие интеллекта передается словом *νοῦς*, нус – это именно то, что отличает человеческую душу от животной и не случайно в антропологии человек современного физического типа называется *homo sapiens* – «человек разумный», от латинского *sapio* – «быть рассудительным, разумным», а в средневековой философии и теологии интеллект человека назывался *lumen naturale (rationis)* – лат. «естественный свет (разума)».

В соответствии со своей «внутренней формой» «познание» – это деятельность по получению, хранению, переработке и систематизации знаний о мире (конкретно-чувственных и понятийных) (см.: [2, с. 293; 16, с. 658; 40, с. 527]), а «познавательная способность» – интеллект – это способность к такой деятельности, которая в расширительном смысле выступает как способность к пониманию, обучению и решению практических и теоретических задач (см.: [17, с. 269]). И, конечно, подобная сущностная характеристика человека, получившая в обыденной речи имя «ума», не могла остаться незамеченной в истории науки (см.: [9; 12; 22; 30; 44] и др.), не говоря уж о том, что на рассмотрении мышления в понятиях построена «Наука логики» Г. В. Ф. Гегеля, философия которого в целом есть «максимальная степень обожествления интеллекта» [33, с. 128], а изучение способности познания лежит в основе «Критики чистого разума» И. Канта.

Если принять, что познавательная способность человека – ум – представляет собой лингвокультурный концепт (см., например: [13]), то сразу обращает на себя внимание факт дискурсивной вариативности этого концепта (о дискурсивной вариативности см.: [6; 7]): он меняет свое имя в зависимости от типа и вида дискурса, в котором он вербализуется. Действительно, в научном дискурсе, где изучается познавательная способность человека (а это философия, психология и психиатрия), имя «ум» изредка встречается лишь в текстах философии и то с оговорками его синонимичности интеллекту: «ум или интеллект – особая функция психической деятельности организмов с высокоразвитым и сложно дифференцированным мозгом» [37]. В психологии «ум» появляется лишь в противопоставлении чувству и воле как «обобщенная характеристика познавательных возможностей человека» в то время как под «интеллектом»

понимается относительно устойчивая структура умственных способностей индивида, относимых преимущественно к познавательной сфере – к мышлению, памяти, восприятию и вниманию (см.: [27, с. 142, 414; 25, с. 159, 533; 26, с. 152]). В психиатрии же познавательная способность изучается лишь опосредованно: через её патологию и вненормативность, как олигофрения и деменция – дебильность, имбецильность и идиотия (см.: [31]). Нужно заметить, что в гносеологии советского периода термин «интеллект» практически не используется, а если это слово и появляется, то лишь в качестве синонима «мышления» (см.: [35, с. 283]).

Отличительной чертой философского дискурса является многоименность познавательной способности, которая помимо интеллекта в зависимости от своего объекта получает имена «разума» и «рассудка», где разум как высший, активный тип мыслительной деятельности направлен на постижение абсолютного, божественного и бесконечного, а рассудок познает относительное, земное и конечное (см.: [42, с. 403]). Рассудок позволяет человеку оперировать понятиями, классифицировать и систематизировать факты, разум же – «ядро родовой сущности человека» [2, с. 314] – синтезирует результаты познания и создаёт новые идеи (см.: [39, с. 567]).

Отличительной чертой познавательной (интеллектуальной) способности в психологическом дискурсе выступает, с одной стороны, многоаспектность её свойств и многофакторность как зависимость от множества причин (см.: [28, с. 142]) и, с другой, мерность как тенденция к количественной (через систему тестов интеллекта) объективизации, выразившаяся, в частности, в коэффициенте интеллектуальности (IQ – Intelligence Quotient) (см.: [27, с. 179]). В то же самое время в психологии преобладает взгляд на интеллект как на инструмент биопсихической адаптации к изменяющимся условиям жизни (см.: 27, с. 142; 26, с. 152]).

В психиатрии познавательная способность исследуется, скорее, через её дефицит, и она здесь передается через свои антонимичные термины: «(мало)слабоумие», «сумасшествие» и устаревшее «безумие».

Этимологически «интеллект» (*intellectus*) – субстантивированное причастие латинского глагола *intelligere* – «ощущать, воспринимать»; «познавать, узнавать»; «мыслить»; «знать толк, разбираться» (см.: [11, с. 467]). В то же самое время, очевидно, семантически существительное «интеллект» представляет собой гипостазу соответствующего диспозитивного предиката «быть способным к познанию». С позиции лингвокультурологии и лингвокультурной концептологии «интеллект» как одно из дискурсивных имен «ума» сам полноценным ЛК-концептом не является, поскольку в

языке не «оброс» метафорически-ассоциативными связями, а именно наличие у абстрактного имени «вещных коннотаций» [35] представляется диагностическим признаком лингвокультурного концепта (см.: [41, с. 83]).

Становление аксиологии – самостоятельной области философской рефлексии, занимающейся исследованием ценностей как смыслообразующих оснований человеческого бытия, было связано не в последнюю очередь с обнаружением неустранимости из познания оценочного момента (см.: [1, с. 15]). Познание само по себе представляет ценность уже в силу того, что познавательная, интеллектуальная деятельность выступает практически всегда в форме ориентационной деятельности (см.: [24, с. 206–207]), обеспечивающей человеку необходимую ориентацию в проблемной ситуации. Тем более ценность представляет способность человека к познанию, поскольку в оценке этой способности (предрасположенности) устанавливается еще и её мера – объективная и субъективная.

При аксиологическом рассмотрении познавательной способности её гносеологическая структура «субъект познания – объект познания» усложняется и логическая «формула интеллекта» принимает вид «субъект оценки, оператор(ы) оценки, протагонист (носитель познавательной способности) оценки, объект познания, основание оценки, обоснование оценки» (см.: [8, с. 274]): «А считает, что В способен к познанию С, потому что D».

Основание оценки задает тип оценочной шкалы и соответствующего оценочного оператора: объективная оценка через измерение показывает насколько быстро и успешно протагонист адаптируется к новой для него ситуации, субъективная оценка указывает на степень полезности интеллектуальной способности протагониста для выживания вообще и на нормативность ориентационного поведения протагониста в частности. Тогда количественная шкала интеллекта будет выглядеть как «гениальность, талант, ум: глупость, слабоумие, безумие», а его нормативная шкала как «положительная не-норма (гениальность/талант): норма (ум, глупость): отрицательная не-норма (слабоумие, безумие)».

Как представляется, терминологическая периферийность «ума» в научном дискурсе объясняется не в последнюю очередь тем, что в обыденной речи лексема «ум» – носитель положительных оценочных коннотаций, но в то же время на нормативной оценочной шкале она стоит рядом с «глупостью»: ведь «умными» – обладающими интеллектом – являются и дураки. А частичными пондеративными синонимами «интеллекта» здесь выступают «разум» и «мудрость».

Синонимический ряд лексемы «интеллект», представленный в терминологических словарях по философии и психологии, включает такие лексические единицы, как «мышление», «разумение», «познание», «понимание», «постижение», «ум», «разум», «рассудок» (см.: [20, с. 269; 37, 21, II, с. 127; 38, II, с. 283; 26, с. 152; 27, с. 142]).

Дефиниционный анализ интеллекта как познавательной способности позволяет выделить в его семантическом составе несколько разновидностей признаков.

Родовым признаком интеллекта, отмеченным по всех специальных лексикографических источниках, выступает способность как свойство предрасположенности к какой-либо деятельности – диспозитивность или диспозициональность (см.: [26, с. 152]): «система познавательных *способностей* индивида» [20, с. 269], «*способность* получать, хранить, преобразовывать и выдавать информацию» [38]; «*способность*, с помощью которой мы решаем задачи» [15, с. 136]; «*способность* к опосредованному, абстрактному познанию» [28, II, с. 127]; «общая *способность* к познанию и решению проблем» [26, с. 152]; «относительно устойчивая структура умственных *способностей* индивида» [27, с. 142]; the *capacity* to meet novel situations; the *ability* to perform tests or tasks, involving the grasping of relationships [45, p. 141]). Значимым здесь представляется указание на сложный и организованный характер этой способности: это совокупность интеллектуальных способностей – система и структура.

Видовыми отличиями, позволяющими отделить познавательную способность от ближайших способностей – эмоциональной и волевой, выступают *акциональность* как направленность на выполнение действий и *когнитивность* как направленность на осуществлении операций, связанных со знанием и мышлением: «интеллект очевиднее всего проявляется в легкости *научения*, способности быстро и легко приобретать новые *знания* и *умения*» [20, с. 269]; «интеллект – способность получать, хранить, преобразовывать и выдавать *информацию*, вырабатывать новые *знания*» [37]; «интеллект – способность *мыслить*; ...в психологии – рациональное, подчиненное законам логики *мышление*» [21, II, с. 127]; «*intellect* – *mind* in its *cognitive* aspect, and particularly with reference to the higher *thought processes*» [45, p. 141].

Все прочие семантические признаки интеллекта, присутствующие в научном дискурсе, выступают как энциклопедические, дополнительные, конкретизирующие познавательную способность либо через отсылку к соответствующей области психики или к предметной области – объекту, на

который она направлена, либо её функции – целевому предназначению, либо к параметрическим (измеряемым) качествам мыслительных процессов и операций, либо к иным качествам, не связанным непосредственно с его дефиниционными характеристиками.

Интеллект как совокупность познавательных способностей индивида обуславливается наличием таких сопутствующих психических факторов, как *восприятие, память, внимание (наблюдательность), воображение, речь, логика*, где особая роль принадлежит операциям абстракции, обобщения и сравнения, позволяющим объединить разнообразную информацию в единую систему (см.: [26, с. 152; 25, с. 159, 533; 20, с. 269]).

По направленности на предметную область выделяются такие разновидности интеллекта, как *практический* и *теоретический* (см.: [27, с. 142]), а также *социальный* интеллект как совокупность интеллектуальных способностей, определяющих успешность оценки и прогнозирования поведения людей (см.: [26, с. 153]).

С инструменталистской точки зрения сущность интеллекта заключается в его адаптивной функции, направленности на приспособляемость к изменяющейся среде, выживание, успех: «интеллект очевиднее всего проявляется... в умении *адаптироваться* к сложной, меняющейся, незнакомой среде» [20, с. 269]; интеллект – «психическая способность *приспособления* (биологическая по природе) к новым условиям» [38, II, с. 284]; «с биологической точки зрения, интеллект – это возникший в процессе эволюции вид *приспособительной деятельности* организма» [21, II, с. 128]; интеллект – «биопсихическая *адаптация* к наличным обстоятельствам жизни» [27, с. 142]; интеллект – «высший универсальный способ *уравновешивания* субъекта со средой» [26, с. 152]; «высшая форма духовного *приспособления* к среде» [38, II, с. 284]; «понятие интеллекта как общей умственной способности применяется в качестве обобщения поведенческих характеристик, связанных с успешной *адаптацией* к новым жизненным задачам» [26, с. 152]; «the capacity to *meet novel situations*, or to learn to do so, by new *adaptive* responses» [45, p. 141].

К числу параметрических признаков интеллекта относятся его измеряемые или проверяемые с помощью тестов свойства: «интеллект очевиднее всего проявляется... в способности *быстро* и *легко* приобретать новые знания и умения, в *глубине* понимания происходящего» [20, с. 269]; в основе интеллекта «лежит генетически детерминированное свойство нервной системы, определяющее *скорость* и *точность* переработки информации» [27, с. 153]; под качествами интеллекта понимаются те свойства личности,

которые устойчиво характеризуют ее мыслительную деятельность: *самостоятельность, критичность и гибкость, логичность*» (см.: [25, с. 159]); «способность к *дивергентному* мышлению (способность к порождению множества оригинальных и нестандартных решений), лежащая в основе *креативности*» [26, с. 153]; «основные критерии, по которым оценивается развитие интеллекта, – это *глубина, обобщенность и подвижность* знаний» [25, с. 533].

Кроме того, на множестве энциклопедических, дополнительных признаков интеллекта в отдельную группу выделяются концептуальные пары признаков, включающие семантические характеристики, отражающие противоположные взгляды на природу, сущностные свойства и происхождение познавательной способности человека.

Так, общая способность к познанию и решению проблем в философии Нового времени чаще всего понимается как врожденное свойство индивида: *lumen naturale* («естественный свет»), «интеллект есть *природная* способность человека к постижению сущности вещей, являющаяся *врожденным* орудием познания» [38, II, с. 283]; «*врожденная* способность человеческой души к постижению сущности вещей» [21, II, с. 128]; «в основе интеллекта лежит *генетически* детерминированное свойство нервной системы» [27, с. 153]. В то же самое время в прагматистской трактовке интеллект – это такая способность личности, которая «зависит от *культурного уровня* индивида и способствует его жизненному успеху» [38, II, с. 284], т. е. свойство благоприобретаемое.

С одной стороны, под интеллектом понимается исключительно рациональная, основанная на логике и формулируемая дискурсивно сторона познания («интеллект – способность к опосредованному, *абстрактному* познанию... противостоит непосредственным видам познания – *чувственному и интуитивному*» [21, II, с. 127]; «способность получать, хранить, преобразовывать и выдавать информацию, вырабатывать новые знания, принимать *рационально* обоснованные решения» [37]), с другой же, интеллект – это общая способность к познанию, включающая сенсорику и интуицию («система *всех познавательных способностей* индивида: ощущения, восприятия, памяти, представления, мышления, воображения» – [26, с. 152]).

В определенном смысле эта пара дублирует противопоставление разума и рассудка, когда с рассудком связывается способность строго оперировать понятиями, правильно классифицировать и систематизировать факты и явления, а с разумом творческая познавательная деятельность,

раскрывающая сущность действительности (см.: [39, с. 567]). Соответственно, в истории философии за рассудком оставялась биологическая природа, в то время как разум (*νοῦς*), отличающий по Платону человеческую душу от животной, «является творческим началом, надындивидуальным по природе, приобщающим человека к *божественному миру*» [38, II, с. 283].

Концептуальную пару образуют взгляды на интеллект как на единую, общую и внутренне нерасчленимую способность к познанию («общий интеллект существует как *универсальная* психическая способность» [26, с. 153]) и на интеллект как на множество различных по своему характеру познавательных способностей (*мультифакторная* модель интеллекта, согласно которой существует ряд относительно независимых умственных способностей [26, с. 153]).

И, наконец, концепция «*текучего*» (*fluid*) и «*кристаллизованного*» (*crystallized*) интеллекта занимает промежуточное положение между взглядами на интеллект как на единую общую способность и представлениями о нем как о множественности умственных способностей, где «текучий» интеллект выступает в задачах, решение которых требует приспособления к новым ситуациям, и зависит от действия фактора *наследственности*; «кристаллизованный» интеллект действует при решении задач, требующих использования *прошлого опыта*, и зависит по преимуществу от влияния *среды* (см.: [26, с.: 154]).

Будучи категорией гносеологической, интеллект в то же самое время, безусловно, аксиологичен: обладание им оценивается положительно, отсутствие же познавательной способности или малая степень её проявления оценивается отрицательно. Тем самым, представляется правомерным описание интеллекта в терминах «формулы оценки», о которой уже шла речь.

Тогда в этой формуле специфически видовые и дополнительные признаки познавательной способности займут место обоснования оценки «X обладает интеллектом (умен), потому что он 1) быстро приобретает новые знания и умения; 2) логично мыслит; 3) легко преодолевает неожиданные препятствия; 4) находит выход из нестандартной ситуации; 5) адаптируется к сложной, меняющейся, незнакомой среде; 6) принимает рационально обоснованные решения; 7) формулирует цели и контролирует деятельность по их достижению, 8) адекватно оценивает ситуации, возникающие в окружающем мире; 9) понятно и логично излагает свои мысли;

10) креативен; 11) эрудирован и опытен»; 12) успешно оценивает и прогнозирует поведение людей и т. д.».

Интеллект как единое целое, образуется взаимодействием нескольких частных познавательных способностей – факторов (см.: [20, с. 269]), которые можно разделить (см.: [34, с. 141–156]) на источники интеллекта (причины) и его условия. Источники – это идеальные объекты, заполняющие место обоснования оценки, наличие которых позволяет субъекту считать, что протагонист обладает интеллектом, условия – это те свойства, которые сами по себе человека умным не делают, но без которых считать его таковым невозможно или затруднительно. Тогда в число факторов-причин попадут, очевидно, сообразительность, обучаемость, логичность, интуиция, креативность, адаптивность, четкость мысли, умение прогнозировать, умение формулировать свои мысли и пр., а в число факторов-условий – память, воображение, наблюдательность, внимание, эрудиция, опыт и пр.

Дефицит интеллекта в психиатрии выражается в первую очередь в недоразвитии познавательной способности и измеряется полученным в ходе клинического тестирования отношением умственного возраста к фактическому, умноженному на 100. Если в норме величина коэффициента колеблется от 70 до 130, то при легкой степени олигофрении (дебильности) коэффициент составляет 50–70, при средней (имбецильности) – 20–50, и при тяжелой (идиотии) – менее 20. При этом дебилы способны к обучению, иногда при хорошей механической памяти и усидчивости достигают здесь неплохих результатов, а легкую дебилность бывает трудно отличить от нижней границы нормы (см.: [31]).

Интеллект, взятый сам по себе, безотносительно к целям, на достижение которых он направлен, – это, безусловно, ценность. Ценность прагматическая, утилитарная, поскольку изначально он выступает инструментом выживания в межвидовой и индивидуальной борьбе за жизнь и за её блага. В то же самое время познавательная способность получает и дополнительное аксиологическое измерение – этическое, когда при оценке принимаются в расчет конечные цели человеческого бытия, и выживание и благо человеческого рода в целом. Вот для обозначения последнего вида интеллекта в философской традиции используется имя «мудрость» (она же др.-греческая σοφία, она же латинская sapientia).

Собственно говоря, философия – это и есть любомудрие: «наука о достижении человеком мудрости, о познании истины и добра» [10, III, с. 535]; «понимание назначения человека и долга его» [10, II, с. 283].

В отличие от просто интеллекта – когнитивной категории – мудрость носит смешанный, этико-гносеологический характер (сочетает в себе знания и добродетели» – [15, с. 139]), в качестве отраслевого термина она попадает как в этические словари, так и общефилософские (см., например: [19, с. 529; 20, с. 284]). В античные времена мудрость неизменно включалась в число основных (кардинальных) добродетелей наряду с мужеством, справедливостью и умеренностью (см.: [20, II, с. 618]); туда же её включает и Владимир Соловьев («Мудрость как добродетель есть способность *наилучшим* образом достигать *наилучших* целей» [28, I, с. 187]); Аристотель считал её добродетелью дианоэтической («разумной», «интеллектуальной» от δίανοια – «интеллект, ум, разум»).

Если попытаться выделить отличительные признаки интеллекта-мудрости от просто интеллекта и знания (см.: [30; 28]), то в мудрости преобладает в терминах Р. Кеттела интеллект «кристаллизованный», зависящий от использования прошлого опыта: это не столько способность познания, сколько результат обладания ею – «целостное, духовно практическое *знание*» [18, с. 284]. Как правило, «мудрость – дочь *опыта*» (Леонардо да Винчи), «разум, умудренный жизненным *опытом*» [31, с. 158]; она развивается с возрастом (см.: [14, с. 139]), не случайно мудрец – это не ученик, но учитель. Мудрый человек в силу своего жизненного опыта осторожен и предусмотрителен – «мудрость всегда предостерегает от чего-то, от каких-то действия» [27, с. 10]; как считается, умный человек отличается от мудрого тем, что первый знает, как выйти из трудного положения, а второй – как в него не попасть. Как говорит испанская пословица, El Diablo es sabio no por diablo, sino por viejo – «Дьявол мудр не потому что дьявол, а потому что стар».

В диаде «разум-рассудок» мудрость соотносится, скорее, с разумом – высшим и активным типом мыслительной деятельности, это: «знание и разумное понимание наиболее важного в природе» [3, с. 285]; «познание высшего блага» [14, IV, с. 439]; «знание вечных истин, приложимых к жизни» (Л. Толстой); «способность высшего проявления умственной деятельности человека, его *разума*, а не просто *рассудка*» [32, с. 158]. И если ум (интеллект) – умение достигать промежуточные цели и знание способов их достижения, то мудрость, скорее, – это знание конечной цели и способов её достижения.

Мудрость, как и разум, ориентирована на достижение высшего знания и носит творческий характер, от «просто интеллекта» её отличает еще и интуитивность как способность к постижению истины через озарение и

откровение: «знанию можно научиться, а мудрости нельзя» [23, I, с. 409]; «мудрость является интуицией разума» [32, с. 158]. Мудрость как «состояние высшей сверхличностной духовности» [18, с. 284] дается и простакам, и юродивым, – книга о Ходже Насреддине на французском языке называется *La sagesse des idiots* – «Мудрость дураков».

Еще одной специфической чертой этой разновидности интеллекта выступает его праксеологичность: мудрость – это, скорее, категория практического, а не теоретического разума, она «больше состоит в образе действий, чем в знании» [14, IV, с. 439]; это – «разговор о жизни, о её смысле» [28, с. 13], «когнитивная компетентность в вопросах, касающихся смысла и прагматики жизни» [15, с. 139]; «правильное понимание жизненных целей» (Б. Рассел). Знание, которое открывает мудрости, дает человеку смысл жизни и помогает ему стать счастливым (см.: [5, с. 73; 8, с. 269–270]).

И, наконец, в научном дискурсе наблюдается некая аксиологическая асимметрия в области интеллекта: при отсутствии явного отрицательного противочлена у «утилитарного интеллекта» – философия и психология глупость не изучают – отсутствует отрицательно-оценочный противочлен и у мудрости – в лучшем случае в «слабой форме» в таком качестве может выступать рассудок как излишний рационализм, мелочная расчетливость.

Итак.

С позиции лингвокультурологии и лингвокультурной концептологии «интеллект» как одно из дискурсивных имен «ума» сам полноценным ЛК-концептом не является, поскольку в языке не «оброс» метафорически-ассоциативными связями, а именно наличие у абстрактного имени «вещных коннотаций» представляется диагностическим признаком лингвокультурного концепта.

Дефиниционный анализ интеллекта как познавательной способности позволяет выделить в его семантическом составе несколько разновидностей признаков. Родовым признаком интеллекта выступает способность как свойство предрасположенности к какой-либо деятельности – *диспозитивность*. Видовыми отличиями, позволяющими отделить познавательную способность от ближайших способностей – эмоциональной и волевой, выступают *акциональность* как направленность на выполнение действий и *когнитивность* как направленность на осуществлении операций, связанных со знанием и мышлением.

Все прочие семантические признаки интеллекта, присутствующие в научном дискурсе, выступают как дополнительные, конкретизирующие

познавательную способность. На множестве дополнительных признаков интеллекта в отдельную группу выделяются концептуальные пары признаков, включающие семантические характеристики, отражающие противоположные взгляды на природу, сущностные свойства и происхождение познавательной способности человека: врожденность-благоприобретенность, рациональность-интуитивность и единичность-множественность.

Будучи категорией гносеологической, интеллект в то же самое время аксиологичен: обладание им оценивается положительно, отсутствие же познавательной способности или малая степень её проявления оценивается отрицательно.

Интеллект, взятый сам по себе, безотносительно к целям, на достижение которых он направлен, – утилитарная ценность, поскольку изначально он выступает инструментом выживания в межвидовой и индивидуальной борьбе за жизнь и за её блага. В то же самое время познавательная способность получает и дополнительное аксиологическое измерение – этическое, когда при оценке принимаются в расчет конечные цели человеческого бытия, выживание и благо человеческого рода в целом. Для обозначения последнего вида интеллекта в философской традиции используется имя «мудрость».

В отличие от просто интеллекта мудрость носит смешанный, этико-гносеологический характер. Если попытаться выделить отличительные признаки интеллекта-мудрости от просто интеллекта и знания, то в мудрости преобладает интеллект «кристаллизованный», зависящий от использования прошлого опыта: это не столько способность познания, сколько результат обладания ею. В диаде «разум-рассудок» мудрость соотносится, скорее, с разумом. И если ум (интеллект) – умение достигать промежуточные цели и знание способов их достижения, то мудрость, скорее, – это знание конечной цели и способов её достижения. Мудрость, как и разум, ориентирована на достижение высшего знания и носит творческий характер, от «просто интеллекта» её отличает еще и интуитивность как способность к постижению истины через озарение и откровение. Специфической чертой этой разновидности интеллекта выступает праксеологичность: мудрость – это, скорее, категория практического, а не теоретического разума. Знание, которое открывается мудрости, дает человеку смысл жизни и помогает ему стать счастливым.

В научном дискурсе наблюдается некая аксиологическая асимметрия в области интеллекта: у мудрости отсутствует отрицательно-оценочный

противочлен – в лучшем случае в таком качестве может выступать рассудок как излишний рационализм, мелочная расчетливость.

Список литературы

1. Абушенко В. Л. Аксиология // Новейший философский словарь. Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 15–17.
2. Алексеев А. П. Васильев Г. Г. Познание // Краткий философский словарь. М.: Проспект, 2009. С. 292–293.
3. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Мн.: Литература, 1998. 1392 с.
4. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2004. 236 с.
5. Воркачев С. Г. Любовь как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2004. 284 с.
6. Воркачев С. Г. Дискурсная вариативность лингвоконцепта (1): Любовь-милость // Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 2005. Т. 64. № 4. С. 46–55.
7. Воркачев С. Г. Дискурсная вариативность лингвоконцепта (2): Любовь-жалость // Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 2006. Т. 65. № 2. С. 33–40.
8. Воркачев С. Г. Базовая семантика и лингвоконцептология: на стыке парадигм гуманитарного знания. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 540 с.
9. Гельвеций К. А. Об уме // Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1973. Т. 1. С. 148–606.
10. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.: Диамант, 1998.
11. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М.: Госиздат иностранных и национальный словарей, 1949. 950 с.
12. Декарт Р. Правила для руководства ума // Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 77–153.
13. Дзюба Е. В. Концепт «ум» в русской лингвокультуре: Екатеринбург: УГПУ, 2010. 222 с.
14. Кант И. Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1965.
15. Капрара Дж., Сервон Д. Психология личности. М.: Питер, 2003. 640 с.
16. Касавин И. Т. Познание // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 658–660.
17. Кучинский Г. М. Интеллект // Новейший философский словарь. Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 269–270.
18. Назаров В. В. Мудрость // Этика: энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. М.: Гардарики, 2001. С. 284–286.
19. Назаров В. В. Мудрость // Философия: энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 529–530.
20. Новейший философский словарь. Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. 996 с.
21. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010.
22. Павлов И. П. Об уме вообще // Природа. 1999. № 8. С. 87–92.
23. Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968–1972.

24. Подольский А. И. интеллект в системе ориентировочной деятельности // Психологические исследования интеллектуальной деятельности. М.: МГУ, 1979. С. 204–209.
25. Психологический словарь. Ростов-на-Дону, 2004. 640 с.
26. Психологический словарь / под. ред В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. М.: Астрель, 2004. 479 с.
27. Психология. Словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1990. 496 с.
28. Садовничий В. А. Знание и мудрость в глобализующемся мире // Вопросы философии. 2006. № 2. С. 3–15.
29. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988.
30. Спиноза Б. Об усовершенствовании разума. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 864 с.
31. Справочник невропатолога и психиатра / под ред. Н. И. Гращенкова, А. В. Снежневского // Национальная психологическая энциклопедия. [Эл. ресурс]: [www.http://vocabulary.ru/dictiona-ry/24/word/oligofreni](http://www.vocabulary.ru/dictiona-ry/24/word/oligofreni).
32. Столович Л. И. Мудрость и знание // Вопросы философии. 2003. № 11. С. 151–159.
33. Суворов О. В. Интеллект // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. 2. С. 127–128.
34. Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека. М.: Прогресс, 1981. 365 с.
35. Туровский М. Б. Интеллект // Философская энциклопедия: в 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 2. С. 283–285.
36. Успенский В. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. М., 1979. Вып. 11. С. 142–148.
37. Философский словарь. [Эл. ресурс]: <http://www.cyclopedia.ru/98/211/2681932.htm>.
38. Философская энциклопедия: в 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1960–1970.
39. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
40. Хомич Е. В. Познание // Новейший философский словарь. Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 527–528.
41. Чернейко Л. О. Гештальтная структура абстрактного имени // Филологические науки. 1995. № 4. С. 73–83.
42. Швырев В. С. Разум // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. 3. С. 403–404.
43. Этика: энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. М.: Гардарики, 2001. С. 284–286.
44. Юм. Д. Исследование о человеческом разумении. М.: Прогресс, 1994. 237 с.
45. Dreyer J. The Penguin Dictionary of Psychology. Aylesbury: Penguin Books, 1982. 320 p.

References

1. Abushenko V. L. *Aksiologiya* [Axiology] // *Noveishii filosofskii slovar'* [Newest Philosophical Dictionary]. Minsk: V. M. Skakun Publ., 1998. Pp. 15–17.

2. Alekseev A. P. Vasil'ev G. G. *Poznanie* [Cognition] *Kratkii filosofskii slovar'* [Brief Philosophical Dictionary]. Moscow: Prospekt Publ., 2009. Pp. 292–293.
3. Aristotel'. *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii* [Ethics. Policy. Rhetoric. Poetics. Categories] Minsk: Literatura Publ., 1998.
4. Vorkachev S. G. *Schast'e kak lingvokul'turnyi kontsept* [Happiness as a Linguocultural Concept]. Moscow: Gnozis Publ., 2004.
5. Vorkachev S. G. *Lyubov' kak lingvokul'turnyi kontsept* [Love as a Linguocultural Concept]. Moscow: Gnozis Publ., 2004.
6. Vorkachev S. G. *Diskursnaya variativnost' lingvokontsepta (1): Lyubov'-milost'* [Discursive Variability of Linguocultural Concept (1): Love-Grace] *Izvestiya RAN. Seriya litetaturyry i yazyka* [Russian Academy of Sciences Papers. A Series of Literature and Language]. Moscow, 2005. T. 64. № 4. Pp. 46–55.
7. Vorkachev S. G. *Diskursnaya variativnost' lingvokontsepta (2): Lyubov'-zhalost'* [Discursive Variability of Linguocultural Concept (2): Love-pity] *Izvestiya RAN. Seriya litetaturyry i yazyka* [Russian Academy of Sciences Papers. A Series of Literature and Language]. Moscow, 2006. T. 65. № 2. Pp. 33–40.
8. Vorkachev S. G. *Bazovaya semantika i lingvokontseptologiya: na styke paradigm guma-nitarnogo znaniya* [Basic Semantics and Linguistic Conceptology: at the Crossroads of Paradigms of Humanitarian Knowledge]. Saarbrücken: Lambert Academic Publ., 2011.
9. Gel'vetsii K. A. *Ob ume* [About Mind] *Sochineniya: v 2-kh tomakh* [Works: in 2 V.]. Moscow: Mysl' Publ., 1973. T. 1. Pp. 148–606.
10. Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of Russian Language: in 4 V.] St. Petersburg: Diamant Publ., 1998.
11. Dvoretiskii I. Kh. *Latinsko-russkii slovar'* [Latin-Russian Dictionary]. Moscow: Gosizdat inostrannykh i natsional'nyi slovarei Publ., 1949.
12. Dekart R. *Pravila dlya rukovodstva uma* [Rules for the Mind]. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 V.] T. 1. Moscow: Mysl' Publ., 1989. Pp. 77–153.
13. Dzyuba E. V. *Kontsept «um» v russkoi lingvokul'ture* [Concept “Mind” in the Russian Linguistic Culture]. Ekaterinburg: UGPU Publ., 2010.
14. Kant I. *Sochineniya: v 6 t.* [Works: in 6 V.] Moscow: Mysl' Publ., 1965.
15. Kaprara Dzh., Servon D. *Psikhologiya lichnosti* [Personality Psychology]. Moscow: Piter Publ., 2003.
16. Kasavin I. T. *Poznanie* [Cognition] *Filosofiya: Entsiklopedicheskii slovar' / pod red. A. A. Ivina* [Philosophy Encyclopedic Dictionary / A. A. Ivin Ed.]. M.: Gardariki Publ., 2004. Pp. 658–660.
17. Kuchinskii G. M. *Intellekt* [Intelligence] *Noveishii filosofskii slovar'* [Newest Philosophical Dictionary] Minsk: V. M. Skakun Publ., 1998. Pp. 269–270.
18. Nazarov V. V. *Mudrost'* [Wisdom] *Etika: entsiklopedicheskii slovar' / pod red. R. G. Apresyana i A. A. Guseinova* [Ethics: Encyclopedic Dictionary, R. G. Apresyan and A. A. Guseinov Ed.] Moscow: Gardariki Publ., 2001. Pp. 284–286.
19. Nazarov V. V. *Mudrost'* [Wisdom] *Filosofiya: entsiklopedicheskii slovar' / pod red. A. A. Ivina* [Philosophy: Encyclopedic Dictionary, A. A. Ivin Ed.]. Moscow: Gardariki Publ., 2004. Pp. 529–530.
20. *Noveishii filosofskii slovar'* [Newest Philosophical Dictionary]. Minsk: V. M. Skakun Publ., 1998.

21. *Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t.* [The New Encyclopedia of Philosophy: in 4 T.] Moscow: Mysl' Publ., 2010.
22. Pavlov I. P. *Ob ume voobshche* [About the Mind in General] *Priroda* [Nature]. 1999. № 8. Pp. 87–92.
23. Platon. *Sochineniya: v 3 t.* [Works: in 3 V.]. Moscow: Mysl' Publ., 1968–1972.
24. Podol'skii A. I. *Intellekt v sisteme orientirovochnoi deyatel'nosti* [Intelligence system orienting activity] *Psikhologicheskie issledovaniya intellektual'noi deyatel'nosti* [Psychological Studies of Intellectual Activity]. Moscow: MGU Publ., 1979. Pp. 204–209.
25. *Psikhologicheskii slovar'* [Psychological Dictionary]. Rostov-na-Donu, 2004.
26. *Psikhologicheskii slovar' / pod. red V. P. Zinchenko, B. G. Meshcheryakova* [Psychological Dictionary, V. P. Zinchenko, B. G. Meshcheryakov Ed.]. Moscow: Astrel' Publ., 2004.
27. *Psikhologiya. Slovar' / pod red. A. V. Petrovskogo, M. G. Yaroshevskogo* [Psychology. Dictionary, A. V. Petrovsky, M. G. Yaroshevsky Ed.]. Moscow: Politizdat Publ., 1990.
28. Sadovnichii V. A. *Znanie i mudrost' v globalizuyushchemsya mire* [Knowledge and Wisdom in a Globalizing World] *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy]. 2006. № 2. Pp. 3–15.
29. Solov'ev V. S. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 V.]. Moscow: Mysl' Publ., 1988.
30. Spinoza B. *Ob usovershenstvovanii razuma* [On the Improvement of the Mind]. Moscow: EKSMO-Press Publ., 1998.
31. *Spravochnik nevrologa i psikhiatra / pod red. N. I. Grashchenkova, A. V. Snezhnevskogo* [Neurologist and Psychiatrist Reference Book, N. I. Grashchenkov, A. V. Snezhnevskii Ed.]. *Natsional'naya psikhologicheskaya entsiklopediya* [Psychological National Encyclopedia]. [EHL. resurs]: [www.http://vocabulary.ru/dictionary/24/word/oligofreni](http://vocabulary.ru/dictionary/24/word/oligofreni).
32. Stolovich L. I. *Mudrost' i znanie* [Wisdom and Knowledge] *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy]. 2003. № 11. Pp. 151–159.
33. Suvorov O. V. *Intellekt* [Intelligence] *Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t.* [New Encyclopedia of Philosophy: in 4 V.]. Moscow: Mysl' Publ., 2010. T. 2. Pp. 127–128.
34. Tatarkevich V. *O schast'e i sovershenstve cheloveka* [On the Happiness and Perfection of Man]. Moscow: Progress Publ., 1981.
35. Turovskii M. B. *Intellekt* [Intelligence] *Filosofskaya entsiklopediya: v 5 t.* [Philosophical Encyclopedia: in 5 V.]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1962. T. 2. Pp. 283–285.
36. Uspenskii V. A. *O veshchnykh konnotatsiyakh abstraktnykh sushchestvitel'nykh* [On Material Connotations of Abstract Nouns] *Semiotika i informatika* [Semiotics and Informatics]. Moscow, 1979. V. 11. Pp. 142–148.
37. *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary]. [EHL. resurs]: <http://www.cyclopedia.ru/98/211/2681932.htm>.
38. *Filosofskaya entsiklopediya: v 5 t.* [Philosophical Encyclopedia: in 5 V.]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1960–1970.
39. *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1983.
40. Khomich E. V. *Poznanie* [Cognition] *Noveishii filosofskii slovar'* [Newest Philosophical Dictionary]. Minsk: V. M. Skakun Publ., 1998. Pp. 527–528.

41. Cherneiko L. O. *Geshtal'tnaya struktura abstraktnogo imeni* [Gestalt Structure of Abstract Name] *Filologicheskie nauki* [Philology]. 1995. № 4. Pp. 73–83.
42. Shvyrev V. S. *Razum* [Mind] *Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t.* [New Encyclopedia of Philosophy: in 4 V.]. Moscow: Mysl' Publ., 2010. T. 3. Pp. 403–404.
43. *Etika: entsiklopedicheskii slovar' / pod red. R. G. Apresyana i A. A. Guseinova* [Ethics: Encyclopedic Dictionary, R. G. Apresyan and A. A. Guseinov Ed.]. Moscow: Gardariki Publ., 2001. Pp. 284–286.
44. Yum. D. *Issledovanie o chelovecheskom razumenii* [Study of Human Understanding]. Moscow: Progress Publ., 1995.
45. Drever J. *The Penguin Dictionary of Psychology*. Aylesbury: Penguin Books Publ., 1982.

**«Berg» как актуализатор природно-ландшафтного кода
(на материале фразеологизмов и паремий немецкого языка)**

В настоящей статье в рамках лингвокультурологического подхода рассматриваются особенности такой единицы природно-ландшафтного кода культуры, как «Berg» в немецкой лингвокультуре. Основная цель данного исследования заключается в выявлении и описании культурных смыслов указанной выше единицы в составе фразеологизмов и паремий. Код культуры рассматривается как источник окультуренного мировидения, актуализируемого в виде живых существ, артефактов, ментефактов, которые явились предметами культурного осмысления и оценивания в контексте культуры и которые служат своего рода “обозначаемыми” собственно культурных знаков.

Ключевые слова: код культуры, фразеологизм, природно-ландшафтный код, паремия.

Marija Zavgorodneva, Svetlana Schustova

**“Berg” as an Actualisator of the Natural Landscape Code of Culture
(in the Case of German Phraseologisms and Paremiaes)**

The article examines the special features of an lexical item of the natural-landscape code “Berg” in the German culture. The main goal of the research is identification and description of cultural meanings of this lexical item in German phraseologisms and paremiaes. Culture code is seen as the source of cultured mindset realised as living beings, artifacts, mentefacts that are objects of cultural rethinking and evaluation in the context of culture. They serve as denotata of culture signs themselves.

Key words: phraseologism, paremiae, verbal code of culture, natural landscape code of culture.

Одним из направлений изучения взаимосвязи языка и культуры является направление, основывающееся на анализе взаимодействия языка и культуры через понятие «культурный код». Это направление получило свое развитие в лингвокультурологии в последние десятилетия (см. работы 1; 2; 3; 4; 6; 7; 10; 11).

Код культуры – те источники окультуренного мировидения (живые существа, артефакты, ментефакты), которые явились предметами культур-

ного осмысления и оценивания в контексте культуры и которые служат своего рода “обозначаемыми” собственно культурных знаков. Они лежат в основе тропеического осмысления языковых сущностей, представляя собой “подоснову” культурной интерпретации явленного в языковой оболочке языкового образа» [9, с. 38].

В.В. Красных предлагает следующее определение: «Код культуры понимается как “сетка”, которую культура “набрасывает” на окружающий мир, членит, категоризирует, структурирует и оценивает его. Коды культуры соотносятся с древнейшими архетипическими представлениями человека. Собственно говоря, коды культуры эти представления и “кодируют”» [7, с. 232].

Иными словами, те или иные объекты, которые обладают культурным смыслом, становятся знаками «языка культуры». Имена тех или иных объектов организуют связанные друг с другом вторичные семиотические системы, которые называются кодами национальной культуры (природно-ландшафтный, зооморфный, соматический, пищевой, артефактный и др.)

В отечественной лингводидактике данная проблематика нашла отражение в диссертационных работах Е. Г. Кольовской (2010) и Х. Сарача (2014), посвященных природно-ландшафтному коду. В диссертационной работе Е. Г. Кольовской были выявлены принадлежащие природно-ландшафтному коду русской культуры лексемы и фразеологизмы, в которых наиболее ярко проявляется культурное значение. Была реализована попытка комплексного линвокультурологического анализа и описания природно-ландшафтного кода русской культуры [5, с. 10].

Работа Х. Сарача посвящена анализу природно-ландшафтного кода культуры на материале фразеологических единиц русского и турецкого языков с позиций линвокультурологического подхода. В исследовании были изучены и описаны тематические поля «природа и ландшафт» в русской и турецкой языковых картинах мира и были сопоставлены результаты изучения русских и турецких языковых данных для определения зоны совпадения и несовпадения тематических полей [8, с. 6].

Выделяя среди кодов культуры природно-ландшафтный код и включая в него имена природных объектов, попытаемся проследить, какое значение несет в составе немецких фразеологизмов и паремий лексема «Berg».

«Berg» является одним из природно-ландшафтных компонентов мироздания. Высота, крутость склона, труднодоступность, расположение и другие признаки «Berg» часто переосмысляются в метафорическом значении.

Во фразеологизмах и поговорках лексема «Berg» несет культурные смыслы, позволяющие данным языковым единицам выполнять символическую функцию. Лексема «Berg» связана с древнейшими мифологическими представлениями, которые закреплены кодом культуры в немецком языке. Понятие «Berg» включает в себя мифологические, ритуальные, социальные представления и символические смыслы. «Berg» ассоциируется с препятствием, переломным моментом в жизни человека, неким рубежом, местом, где проявляется его судьба, доля. В немецком языковом сознании «Berg» воспринимается как «свое» пространство, освоенное человеком, но, с другой стороны, выступает как «чужое» пространство, таящее опасности.

Проведенный лингвокультурологический анализ фразеологических единиц с компонентами “Berg” в немецком языке позволил нам выделить следующие группы фразеологизмов и поговорок.

1) Трудности:

Am Berge stehen/ halten («зайти в тупик»).

Noch nicht über den Berg sein («Еще не преодолеть трудности»).

Wenn man sie nach einem Beweis des Behaupteten fragt, so halten sie am Berge und wissen nichts vorzubringen. (G. Chr. Lichteberg, „Vermischte Schriften“) [13, с. 74].

2) Ложь, обман:

Hinter dem Berge halten («скрывать», «утаивать»).

Henri und Maria-Teresa, die schon gerne etwas mehr Profil zeigen und nicht auf alle Ewigkeit mit ihrer eigenen Meinung hinter dem Berge halten möchten, wissen aber auch, dass dies einer Gratwanderung gleichkommt (www.land.lu, gecrawlt am 09.01.2011).

3) Оптимизм:

Hintern Berg wohnen auch Leute («Свет не клином сошелся»).

Er weiß – was sie hierzulande nicht wissen oder nicht wissen wollen, dass hinterm Berg auch Leute wohnen (Th. Fontane, „Der Stechlin“) [12, с. 74].

4) Жизненный опыт:

Jenseits des Berges sein («Прожить большую половину жизни»).

Natürlich gibt es auch in der stabilen ständischen Gesellschaft Vorurteile über das, was jenseits des Berges ist; aber erst wenn man mit denen jenseits des Berges interagiert, müssen diese Vorurteile korrigiert sein [Ngram, Google Books Ngram Viewer, Karl Eibl, die Entstehung der Poesie, 1995. S. 84].

5) Преодоление трудностей:

Über den Berg sein («Преодолеть трудности»).

Sie (Marie) zählte nicht, wie die Mädchen sonst, ihre Tage mit Angst ab, ob sie ein Kind erwartete. Sie kündigte, als sie sicher war, um nach Berlin zu ihrer Tante Emilie zu fahren. "Du, armes Hühnchen", sagte Luise, "die hilft dir hoffentlich über den Berg" (A. Seghers, „Die Toten bleiben jung“, 2 Kap., IV) [13, c. 74].

6) Большое расстояние:

Hinter | die sieben Berge / den sieben Bergen; über Berg und Tal; («У черта на рогах, очень далеко»).

Ich schloss salopp und kollegial: "Ich sagte Ihnen ja, ich fahre zu dem Onkel Papst hinter die sieben Berge" (D. Noll, "Kippenberg") [13, c. 92].

Zwischen Löwenburg und Burg Windeck ist eine spannende geschichtsträchtige Region zu entdecken. Vor allem aber gibt es jede Menge unberührte Natur hinter den sieben Bergen [Ngram, Google Books Ngram Viewer, Hier-und-heute-Streifzüge, Dick Holterman, 2002, S. 94].

Sie gab dem Pferd einen leichten Druck, und es galoppierte mit ihr über Berg und Tal, an Schluchten vorbei [Ngram, Google Books Ngram Viewer, Keine Träne mehr, Magdalena Bechstein 2007, S. 365].

7) Межличностные отношения:

Über alle Berge sein («Поминай как звали»).

Wenn ich eine gute Partie machen konnte, hatte ich immer gerade keine Lust zu heiraten, und das eine Mal, wo ich dann doch heiratete, wurde der Mann erst eine gute Partie, als ich schon wieder über alle Berge war (Sie wissen ja, wie lange meine Ehe gedauert hat) [DWDS Reventlow, Franziska Gräfin zu: Von Paul zu Pedro. In: Deutsche Literatur von Frauen, Berlin: Directmedia Publ. 2001 (1912)].

8) Неожиданная встреча:

Berg und Tal kommen nicht zusammen, wohl aber die Menschen («Гора с горой не сходится, а человек с человеком сойдется»).

9) Пустые обещания и пустые разговоры:

Der kreißende Berg gebar eine Maus («Гора родила мышь»);

j-m goldene Berge versprechen («Обещать золотые горы»); über den Berg schwatzen («Городить чепуху»).

Viel versprochen hatten sich mittelständige Betriebe von der Steuerreform. Gerade für kleine Unternehmen aber gilt: der Berg kreißt und gebiert eine Maus [13, c. 92].

Vor ein paar Wochen hast du mir goldene Berge versprochen: du willst sonntags nicht mehr arbeiten, du willst manchmal ein Wochenende mit uns wegfahren, du willst dich mit um den Garten kümmern – und nun ist wieder

alles beim alten. Du sitzt am Schreibtisch und bist für niemand zu sprechen [13, c. 74].

10) Подчинение сложившимся обстоятельствам:

Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt, muss der Prophet zum Berg («Если гора не идёт к Магомету, то Магомет идёт к горе»).

Für unsere Musik schien es in Deutschland keinen großen Markt zu geben. Was also tun? Den Kopf in den Sand zu stecken und aufgeben? Niemals! Wie heißt es so schön: „Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt, muss der Prophet zum Berg“ [Ngram, Google Books Ngram Viewer, *Rock your life: Der Gründer und Gitarrist der Scorpions verrät sein Geheimnis: Mit Spaß zu Glück und Erfolg*, Lars Amend, Rudolf Schenker, 2007, S. 165].

11) Страх:

Das Haar steht j-m zu Berge («волосы встали дыбом»).

„Der einstige SPD-Chef Franz Müntefering hat die aktuelle Parteispitze für einen „misslungen“ Start in den Wahlkampf attackiert. „Mir standen die Haare zu Berge“, sagte der 73-Jährige der „Zeit“. Die Kampagne für Kanzlerkandidat Peter Steinbrück sei nicht rechtzeitig vorbereitet worden“ [<https://www.redensarten-index.de>].

12) Положение дел:

Es geht mit j-m bergab/bergauf («дела идут «в гору»/ плохо»).

Mit meinem alten Lehrer geht es mehr und mehr bergab. Ich fürchte, er wird Weihnachten nicht mehr erleben [13, c. 74].

Sie, Antonie Buddenbrock,.... war von der Geschichte ihrer Familie durchdrungen. Schon der Gewandschneider zu Rostock hatte sich sehr gut gestanden, und seit seiner Zeit war es immer glänzender bergauf gegangen (Th. Mann „*Buddenbrooks*“) [13, c. 74].

13) Бегство:

Längst über alle Berge sein («убежать»); *sich über alle Berge machen* *обратиться в бегство* («убежать»).

„*Du lügst – Schwein!*“ *brüllte Ertzum und brach los gegen den Kleinen. Aber Kieselack hatte dies vorausgesehen und war im Nu über alle Berge* (H. Mann „*Professor Unrat*“) [13, c. 74].

Wichtig ist, dass wir uns über alle Berge machen, bevor die Leute, denen wir das Zeug verkauft haben, auf den Schwindel kommen [13, c. 74].

14) Выполнение большого дела, требующего чрезвычайных усилий:

Berge versetzen («Горы свернуть»); *der Glaube versetzt Berge* (досл. «Вера и горы свернёт»).

Heute vor zwei Jahren übernahm die Freie Deutsche Jugend die Patenschaft über den Bau der Kraftwerke Trattendorf... Schwer war der Anfang, doch die Begeisterung der Jungen und Mädchen versetzte Berge und das schien Unwahrscheinliche gelang: heute – nach zwei Jahren – laufen bereits die ersten vier Turbinen („Junge Welt“, Apr. 1956) [13, c. 74].

„Wie hartnäckig Sie sind“, sagte Grienspan betrübt. „Sie leisten es sich immer wieder, Wunschträume zu haben. Mehr noch: Sie wollen Berge versetzen und Flüsse umleiten“ (H.H. Kirst, „Die Wölfe“) [13, c. 74].

15) Упрямство:

Dastehen wie der Ochs am Berg («установиться как баран на новые ворота»).

„Wenn Sie mal wieder Ihr Passwort für die BIOS-Konfigurationen vergessen haben, stehen Sie schnell wie der Ochs am Berg: Nichts geht mehr“[<https://www.redensarten-index.de>].

16) Помощь:

J-m über den Berg helfen; j-n über den Berg bringen («помочь кому-л. выбраться из затруднительной ситуации»).

Die Mitglieder (des Bundes der Kommunisten) waren fast ausschließlich eigentliche Handwerker.... Es gereicht ihnen zur höchsten Ehre, dass sie, dies selbst noch nicht einmal vollgütige Proletarier waren, dass diese Handwerker imstande waren, ihre künftige Entwicklung instinktiv antizipieren und, wenn auch noch nicht mit vollem Bewusstsein, sich als Partei des Proletariats zu konstituieren. Und ich glaube nicht, dass im ganzen Bund damals ein einziger Mann war, der je ein Buch über Ökonomie gelesen hatte. Das verschlug aber wenig; die „Gleichheit“, die „Brüderlichkeit“ und die „Gerechtigkeit“ halfen einstweilen über jeden theoretischen Berg (F. Engels, „Zur Geschichte des Bundes der Kommunisten“) [13, c. 74].

„Du armes Hühnchen“, sagte Luise „die (Tante) hilft dir hoffentlich über den Berg“ (A. Seghers, „Die Toten bleiben jung“) [13, c. 74].

Фразеологизмы и паремии, формирующие лингвокультурологический потенциал лексемы «Berg», принадлежат одновременно двум семиотическим системам: естественному языку и соответствующему культурному коду. Культурный код выступает в данном случае как вторичная семиотическая система. Фразеологизмы и паремии обладают особым положением носителей культурных значений, поскольку имеют тропеическую природу. Лексема «Berg» наделяется культурными значениями и представляет многомерное смысловое образование, актуализирующее оценочное значение немцев к «Berg». В немецкой лингвокультуре «Berg» символизирует рас-

стояние, дистанцию, большой размер чего-либо, ассоциируется с неким препятствием, затруднением, для преодоления которого необходимо приложить определенные усилия. В немецкой языковой картине мира лексема «Berg» связана с представлением об опасном и неизведанном пространстве, следовательно, выступает как символ потенциальной опасности для человека.

Список литературы

1. Аванесова Г. А., Купцова И. А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам XLVII Междунар. науч.-практ. конф. № 4 (47). Новосибирск: СибАК, 2015. 194 с.
2. Бартминьский Е. Языковой образ мира: Очерки по этнолингвистике. М.: Индрик, 2005. 528 с.
3. Березович Е. Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. М.: Индрик, 2007. 600 с.
4. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. М.: Гнозис, 2007. 288 с.
5. Кольовска Е. Г. Природно-ландшафтный код русской культуры в аспекте лингводидактики: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 240 с.
6. Королёва Е. В. Место лексемы код в лингвистической терминосистеме // Преподаватель XXI века. 2015. Т. 35. № 4. С. 332–340.
7. Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. М.: Гнозис, 2002. 284 с.
8. Сарач Х. Природно-ландшафтный код культуры (на материале русского и турецкого языков): дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 211 с.
9. Телия В. Н. О феномене воспроизводимости языковых выражений // Язык, сознание, коммуникация: сборник статей. М.: МАКС ПРЕСС, 2005. Вып. 30. С. 4–42.
10. Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. – 512 с.
11. Усманова А. Р. Код // Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпресссервис, 2001. 1040 с.

Словари

12. Бинович Л. Э. Немецко-русский фразеологический словарь. М.: Аквариум, 1995. 786 с.
13. Бинович Л. Э. Немецко-русский фразеологический словарь: 12 000 фразеологических единиц. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1956. 904 с.
14. Бинович Л. Э. и Гришин Н. И. Немецко-русский фразеологический словарь. Сост. Л.Э. Бинович и Н.Н. Гришин / под ред. д-ра Малиге-Клаппенбах и К. Агрикола. 2-е изд., испр. и доп. М.: Рус. яз. 1975. 656 с.
15. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. М.: Вече 2000, 2003. 512 с.

16. Едличко Е. И., Рубинштейн А. И. Сборник фразеологических выражений в немецком языке. М.: Учпедгиз, 1959. 174 с.
17. Многоязычный словарь современной фразеологии / под ред. Д. Пуччо. М.: Флинта, 2012. 432 с.
18. Шекасюк Б. П. Новый немецко-русский фразеологический словарь. М.: Книжный дом «Либроком», 2013. 864 с.
19. Günther Drosdowski, Werner Scholze-Stubenrecht. Duden Wörterbuch der deutschen Sprache „Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten“. Mannheim: Dudenverlag, 1998. 862 S.

Электронные ресурсы

20. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart: dwds.de (дата обращения: 12.10.2017).
21. Google Books Ngram Viewer: <https://books.google.com/ngrams> (дата обращения: 02.11.2017).
22. Wortschatz Universität Leipzig: <http://corpora.uni-leipzig.de> (дата обращения: 20.12.2017).
23. Lexikon für Redewendungen, Redensarten, deutsche Sprichwörter: <https://www.redensarten-index.de> (дата обращения: 02.11.2017).

References

1. Avanesova G.A., Kupcova I.A. *Kody kul'tury: ponimanie sushhnosti, funkcional'naja rol' v kul'turnoj praktike* [Codes of culture: understanding of essence, functional role in cultural practice] // *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii: sb. st. po materialam XLVII Mezhdunar. nauch.-prakt.konf.* [In the world of science and art: questions of Philology, art and culture: collection of articles on materials of XLVII international. Science.- practice.conf.]. № 4 (47). Novosibirsk: SibAK Publ., 2015. 194 p.
2. Bartmin'skij E. *Jazykovej obraz mira: Oчерki po jetnolingvistike [Language image of the world: Essays on ethnolinguistics]*. Moscow: Indrik Publ., 2005. 528 p.
3. Berezovich E.L. *Jazyk i tradicionnaja kul'tura: Jetnolingvističeskije issledovanija [Language and traditional culture: Ethnolinguistic research]*. Moscow: Indrik Publ., 2007. 600 p.
4. Gudkov D.B., Kovshova M.L. *Telesnyj kod russkoj kul'tury: materialy k slovarju [Body code of Russian culture: materials for dictionary.]*. Moscow: Gnozis Publ., 2007. 288 p.
5. Kol'ovska E.G. *Prirodno-landshaftnyj kod russkoj kul'tury v aspekte lingvodidaktiki [The natural-landscape code of Russian culture in the aspect of linguodidactics]: diss. ... k. filol. nauk.* Moscow, 2014. 240 p.
6. Koroljova E.V. *Mesto leksemy kod v lingvističeskoj terminosisteme [Place the token code in the linguistic term system] // Prepodavatel' XXI veka [The teacher of the XXI century]*. 2015. T. 35. № 4. Pp. 332–340.
7. Krasnyh V.V. *Jetnopsiholingvistika i lingvokul'turologija [Ethnopsycholinguistics and cultural linguistics]*. Moscow: Gnozis Publ., 2002. 284 p.

8. Sarach H. *Prirodno-landshaftnyj kod kul'tury (na materiale russkogo i tureckogo jazykov)* [Natural landscape code of culture (based on the material of Russian and Turkish languages)]: diss. ... k. filol. nauk. Moscow, 2016. 211 p.

9. Telija V. N. *O fenomene vosproizvodivosti jazykovyh vyrazhenij* [On the phenomenon of reproducibility of language expressions] // *Jazyk, soznanie, komunikacija: Sb. statej* [Language, consciousness, communication: Collection of articles]. Moscow: MAKS PRESS Publ., 2005. Vyp. 30. Pp. 4–42.

10. Tolstoj N. I. *Jazyk i narodnaja kul'tura: Očerki po slavjanskoj mifologii i jetnolingvistike* [Language and folk culture: essays on Slavic mythology and ethnolinguistics]. M.: Indrik Publ., 1995. 512 p.

11. Usmanova A. R. *Kod* [Code] // *Postmodernizm: jenciklopedija* [Postmodernism: encyclopedia] / sost. i nauch.red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk: Interpressservis Publ., 2001. 1040 p.

Slovari

12. Binovich L. Je. *Nemecko-russkij frazeologičeskij slovar'* [German-Russian phraseological dictionary]. Moscow: Akvarium Publ., 1995. 786 p.

13. Binovich L. Je. *Nemecko-russkij frazeologičeskij slovar': 12 000 frazeologičeskikh edinic* [German-Russian phraseological dictionary: 12 000 phraseological units]. Moscow: State publishing house of foreign dictionaries, 1956. 904 p.

14. Binovich L. Je i Grishin N. I. *Nemecko-russkij frazeologičeskij slovar'* [German-Russian phraseological dictionary]. Sost. L. Je. Binovich i N. N. Grishin. Pod red. d-ra Malige-Klappenbah i K. Agrikola. Izd. 2-e, ispr. i dop. Moscow: Rus.jaz. Publ., 1975. 656 p.

15. *Bol'shoj tolkovyj slovar' po kul'turologii* [Big explanatory dictionary of cultural studies] / B. I. Kononenko. Moscow: Veche, 2000, 2003. 512 p.

16. Edlichko E. I., Rubinshtejn A. I. *Sbornik frazeologičeskikh vyrazhenij v nemeckom jazyke* [A collection of idiomatic expressions in German language]. Moscow: Uchpedgiz Publ., 1959. 174 p.

17. *Mnogojazyčnyj slovar' sovremennoj frazeologii* [Multilingual dictionary of modern phraseology] / pod red. D. Puchcho. Moscow: Flinta Publ., 2012. 432 p.

18. Shekasjuk B. P. *Novyj nemecko-russkij frazeologičeskij slovar'* [New German-Russian phraseological dictionary]. Moscow: Knizhnyj dom «Librokom» Publ., 2013. 864 p.

19. Günther Drosdowski, Werner Scholze-Stubenrecht. *Duden Wörterbuch der deutschen Sprache „Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten“*. Mannheim: Dudenverlag Publ., 1998. 862 p.

Jelektronnye resursy

20. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart: dwds.de (дата обращения: 12.10.2017).

21. Google Books Ngram Viewer: <https://books.google.com/ngrams> (дата обращения: 02.11.2017).

22. Wortschatz Universität Leipzig: <http://corpora.uni-leipzig.de> (дата обращения: 20.12.2017).

23. Lexikon für Redewendungen, Redensarten, deutsche Sprichwörter: <https://www.redensarten-index.de> (дата обращения: 02.11.2017).

Сведения об авторах

Балашова Ирина Александровна – профессор, Южный федеральный университет, доктор филологических наук, доцент (г. Ростов-на-Дону); e-mail: birin5@mail.ru

Вальчак Дорота – аспирант, Варшавский университет (Республика Польша, Варшава); e-mail: dorota.walczak1990@gmail.com

Воркачев Сергей Григорьевич – профессор, Кубанский государственный технологический университет, доктор филологических наук, профессор (г. Краснодар); e-mail: svork@mail.ru

Высоцкая Валентина Васильевна – преподаватель, Университет Российской Академии образования, кандидат физико-математических наук (Москва); e-mail: valentinavv@yandex.ru

Гавриков Виталий Александрович – профессор, Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доктор филологических наук (г. Брянск); e-mail: yarosvettt@mail.ru

Гудкова Светлана Петровна – профессор, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, доктор филологических наук, доцент (г. Саранск); e-mail: sveta_gud@mail.ru

Диденко Лариса Васильевна – старший преподаватель, Южный университет (г. Ростов-на-Дону); e-mail: lara-1967@yandex.ru

Завгороднева Мария Павловна – магистрант, Пермский государственный национальный исследовательский университет (г. Пермь); e-mail: info@psu.ru

Казеева Елена Александровна – доцент, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, кандидат филологических наук, доцент (г. Саранск); e-mail: kazeeva-ea@yandex.ru

Майорова Дарья Александровна – соискатель, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева (г. Саранск); e-mail: maiorovadarja99@yandex.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, доцент (Москва); e-mail: il-boris@yandex.ru

Осьмухина Ольга Юрьевна – заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, доктор филологических наук, профессор (г. Саранск); e-mail: osmukhina@inbox.ru

Рецов Василий Вячеславович – учитель русского языка и литературы, школа № 1 (г. Аксай); e-mail: goustking@yandex.ru

Шустова Светлана Викторовна – профессор, Пермский государственный национальный исследовательский университет, доктор филологических наук, доцент (г. Пермь); e-mail: lanaschust@mail.ru

About authors

Balashova Irina – Doctor of Philological Science, professor at Southern Federal University (Rostov-on-Don); e-mail: birin5@mail.ru

Didenko Larisa – lecturer at Southern Federal University (Rostov-on-Don); e-mail: lara-1967@yandex.ru

Gavrikov Vitaly – Doctor of Philological Science, professor at Bryansk branch of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Bryansk); e-mail: yarosvettt@mail.ru

Gudkova Svetlana – Doctor of Philological Science, professor at Ogarev Mordovia State University (Saransk); e-mail: sveta_gud@mail.ru

Majorova Darja – applicant at Ogarev Mordovia State University (Saransk); e-mail: maiorovadarja99@yandex.ru

Kazeeva Elena – Candidate of Philological Science, associate professor at Ogarev Mordovia State University (Saransk); e-mail: kazeeva-ea@yandex.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 Ilija – Doctor of Philological Science, professor at Lomonosov Moscow State University (Moscow); e-mail: il-boris@yandex.ru

Osmukhina Olga – Doctor of Philological Science, chairholder at Ogarev Mordovia State University, professor (Saransk); e-mail: osmukhina@inbox.ru

Retsov Vasilij – teacher of Russian language and literature, school № 1 (Aksai); e-mail: goustking@yandex.ru

Schustova Svetlana – Doctor of Philological Science, professor at Perm State University (Perm); e-mail: lanaschust@mail.ru

Vorkachev Sergey – Doctor of Philological Science, professor at Kuban State Technical University (Krasnodar); e-mail: svork@mail.ru

Vysotskaya Valentina – lecturer at the University of the Russian Academy of education, candidate of physical and mathematical Sciences (Moscow); e-mail: valentinavv@yandex.ru

Walczak Dorota – aspirant at Warsaw University (Warsaw, Poland); e-mail: dorota.walczak1990@gmail.com

Zavgorodneva Marija – undergraduate at Perm State University (Perm); e-mail: info@psu.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.

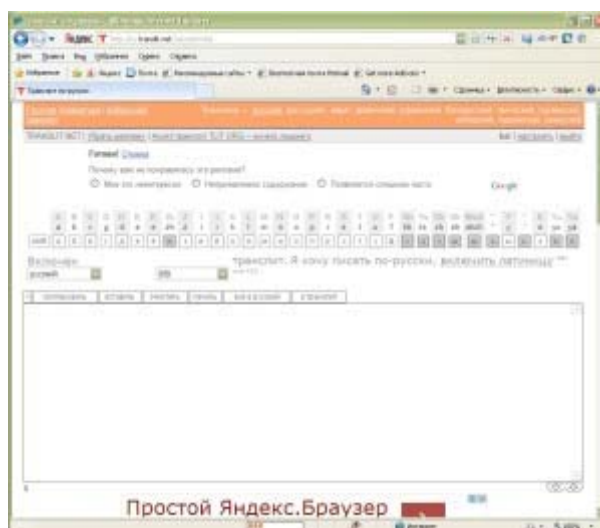
Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

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.

Для заметок

Научный журнал

ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

№ 1 (3)

Оригинал-макет Н. П. Никитиной

Подписано в печать 20.03.2018. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 10. Тираж 500 экз. Заказ № 1429

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