

ISSN 2541-9803

**ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2019
№ 3(8)

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

SCIENTIFIC JOURNAL

No. 3(8)
2019

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

2019
№ 3
(8)

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

Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-68617

Журнал издается
с 2017 года
Периодичность 4 раза в год

Учредитель: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина

Редакционная коллегия:

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

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

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

Статьи, оформленные не по правилам, редакцией не рассматриваются

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

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)

2019
№ 3
(8)

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

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

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

Founder: Pushkin Leningrad State University

Editorial Board:

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

*The papers assigned for publication are to be prepared in accordance with the requirements for authors established by editorial board.
The editors do not enter into correspondence with the authors of papers fairly rejected.
Papers which do not follow the rules are rejected by the editorial board*

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

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

Содержание

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>С. Л. Слободнюк</i> Бытийная образность в космогоническом дискурсе	6
<i>И. А. Балашова</i> Пушкин-романтик о социальной роли поэта	20
<i>Е. В. Никольский</i> Образ Богоматери в духовной поэзии игумении Таисии (Пушкиной-Солоповой).....	31
<i>Л. И. Вигерина</i> Пространственные образы в художественной системе рассказа Н. С. Лескова «Тупейный художник».....	43
<i>И. А. Балашова, Л. В. Диденко</i> Поэма А. Блока «Соловьиный сад»: выбор пути	53
<i>А. М. Меньщикова</i> От «Маскарада в парке» к «Страшному празднику мертвой листвы»: к творческой стратегии Анны Ахматовой в 1940–1960-е гг.	70
<i>Н. Ю. Шинкарева</i> Литературная критика о детской теме в творчестве А. Блока	80
<i>В. В. Высоцкая</i> Символика цветочных сочетаний в романе М. Булгакова «Белая гвардия».....	92
<i>А. А. Гаганова</i> Социальное творчество как художественная доминанта производственного романа (на материале прозы Леонида Леонова)	105
<i>О. В. Капустина</i> «Вроде-бы-Христос»: образ Христа в парадигме постмодернизма (на материале романов Б. Акунина и Г. Гончаровой)	117
<i>М. А. Жиркова</i> Традиции готического романа в детективе М. Р. Райнхарт «Винтовая лестница»	130
<i>С. М. Коновалов</i> Писатели и писательство в романе Джонатана Коу «Какое мошенничество!»	142

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>В. Е. Замальдинов</i> Имена нарицательные как ключевые элементы социокультурного пространства в медийном дискурсе	148
<i>Ван Сяотин</i> Преподавание русского языка как второго иностранного языка для аспирантов в научно-исследовательских институтах с отраслевой спецификой в Китае	156
Сведения об авторах	165

Contents

THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Slobodnyuk Sergey</i> Existential Imagery in Cosmogonic Discourse.....	6
<i>Balashova Irina</i> Pushkin Romanticist about the Social Role of the Poet.....	20
<i>Nikolsky Evgeny</i> The Image of the Mother of God in the Spiritual Poetry of the Abbess Taisia (Pushkina-Solopova)	31
<i>Vigerina Lyudmila</i> Spatial Images in the Artistic System of N. S. Leskov's Story "Toupeiniy Artist"	43
<i>Balashova Irina, Didenko Larisa</i> Poem of A. Blok "Nightingale Garden": Pathway Selection	53
<i>Menshchikova Anna</i> From "Masquerade in the Park" to "Terrible Festival of Dead Leaves": on A. Achmatova's Creative Strategy in 1940–1960	70
<i>Shinkareva Nadezhda</i> Literary Criticism of a Children's Theme in the Work of A. Blok	80
<i>Vysotskaya Valentina</i> Symbolism of Color Combinations in the Novel "White Guard" by M. Bulgakov	92
<i>Gaganova Anna</i> Social Creativity as the Artistic Dominant of a Production Novel (Based on Prose by Leonid Leonov).....	105
<i>Kapustina Olga</i> "As if" Christ: the Image of Christ in the Paradigm of Postmodernism on the Example of the Novels of B. Akunin and G. Goncharova.....	117
<i>Zhirkova Marina</i> Tradition of the Gothic Novel in the Detective M. R. Rinehart «Spiral Staircase».....	130
<i>Konovalov Sergei</i> Writing and Writers in "What a Carve Up!" by Jonathan Coe	142

INTERCULTURAL COMMUNICATION

<i>Zamaldinov Vladislav</i> Common Names as Key Elements of Sociocultural Space in Media Discourse	148
<i>Wang Xiaoting</i> Teaching Russian as a Second Foreign Language for Graduate Students at Industry-Specific Research Institutes in China.....	156
About Authors	167

УДК 82-343

ГРНТИ 17.09.09

С. Л. Слободнюк

Бытийная образность в космогоническом дискурсе

В статье предложен опыт комплексного анализа бытийных образов, представленных в эпическом и сакральном повествовании. Автор прослеживает эволюцию бытийных образов от Древнего мира до первых веков нашей эры, после чего приходит к выводу, что преобладание средств художественной выразительности в космогоническом дискурсе напрямую связано с усилением кризисных процессов в мировоззрении эпохи.

Ключевые слова: бытийная образность, дискурс, космогония, картина мира, кризис мировоззрения, художественная выразительность, эпическое повествование.

Sergey Slobodnyuk

Existential Imagery in Cosmogonic Discourse

The article presents the experience of a comprehensive analysis of existential images presented in the epic and sacred narrative. The author traces the evolution of existential images from the Ancient World to the first centuries of our era. The main conclusion is that in the cosmogonic discourse, the predominance of means of artistic expression is a reflection of the crisis worldview.

Key words: artistic expression, cosmogony, crisis of worldview, discourse, epic narration, existential imagery, picture of the world.

Мифологическая картина мира, отраженная в эпическом повествовании, не дает особого простора для литературоведческой интерпретации: конкретно-чувственный характер мифа вкупе с его объяснительной функцией изначально ограничивает толкователя. Но стоит выйти за рамки историко-литературного подхода – и ситуация меняется: текст приобретает многомерность и многозначность. Для подтверждения этой мысли мы предлагаем

опыт интерпретации космогонических воззрений, берущих начало в те давние времена, когда

Пахарь

Зажмуривал глаза, чтоб не увидеть

Перебегающего поле фавна,

А на дорогах легче было встретить

Бога, чем человека <...> [2, с. 310].

Что заставило человека задуматься о первоначалах мира и путях его развития? Об этом мы вряд ли узнаем. Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, – онтологическая задача сразу же получила несколько вариантов решения. К примеру, вавилоняне, отталкиваясь от шумерской мудрости, изложили свое мнение на глиняных табличках, начинавшихся словами «*e-ni-ta e-liš la na-bu-u ša-ta-ti*» [15, р. 14] – «энума элиш» (когда наверху небо не было названо...), которые и дали название одной из первых космогоний:

Когда наверху небо не было названо,

Твердая земля внизу по имени не была еще названа,

Ни изначальный Апсу, их родитель,

Ни Мумму – Тиамат, породившая их всех,

Еще не смешали воедино свои воды.

Тростниковая хижина не была еще циновкой застелена,

Болотистая почва еще не появилась.

Когда не существовало еще ни одного бога,

Не было их имен, судьбы их не были predeterminedены –

Вот тогда-то внутри них и зародились боги.

Лахму и Лахаму были произведены на свет, по имени были названы.

Долго, долго возрастали они веком и статью.

Аншар и Кишар зародились, превосходящие прочих.

Они прибывали днями, прирастали годами.

Сын их Ану, соперник своих отцов;

Да, первородный Аншана, Ану, был ему ровня [цит. по: 13, с. 99].

Как справедливо подчеркивает К. Пархоменко, в этом фрагменте «мы не найдем концепции творения „из ничего“. Происхождение мира древним обитателям Двуречья представлялось, скорее, как наведение порядка из первоначального состояния хаоса или по крайней мере как усовершенствование, упорядочивание существующих элементов» [8]. Не менее справедливы и другие замечания комментатора, сопоставляющего шумерскую и вавилонскую космогонии: «Первичными элементами в ранней шумерской космогонической концепции обычно выступают земля, или земля и небо, или вода»;

причем «*an-ki*, неотделимое единство „неба и земли“» в определенный момент «разделяется на две части, образуя, таким образом, ныне существующую Вселенную. Древние шумеры не знали понятий „космос“, „Вселенная“. Всю совокупность мироздания они и называли как раз термином „ан-ки“, „небо-земля“. Считалось, что изначально, до разделения, небо и земля находились в слитном состоянии, были единым телом» [8].

Привлекая материалы других космогоний, К. Пархоменко доказывает, что идея самодвижения элементов «не была полностью забыта и позже, во многих космогонических текстах говорится о происхождении мироздания, а не о его создании. <...> В сказании о Гильгамеше, Энкиду и подземном мире мы видим следы этого представления о самоотделении неба от земли, хотя тут же говорится и о каком-то участии Энлиля:

Когда небеса от земли отделились, вот когда,
Когда земля от небес отодвинулась, вот когда,
Когда имя человеков установилось, вот когда,
Когда Ан себе небо унес, вот когда,
А Энлиль себе землю забрал, вот когда...

Позже, в «Энума элиш», развитие Вселенной представлено в двух актах: сначала как происхождение, генезис мироздания (двойственность Аншар и Кишар), а затем как творение мира (разделение тела богини-матери Тиамат на две части, небо и землю)» [8].

Не менее интересны наблюдения К. Пархоменко, посвященные вопросам происхождения богов, человека и метаморфозам «вечного времени», а также его размышления об особенностях миропонимания безымянных создателей месопотамской космогонии, характерной чертой которой были «своеобразные апофатические описания первоначального состояния мира типа: „Там лев не бьет. Волк ягненка не рвет. ...“. <...> Может показаться, что в этих описаниях отражается взгляд древних жителей Двуречья на первоначальное состояние мира как на „золотой век“. Но на самом деле <...> эти описания говорят <...>, скорее, просто о том, что это было время, „когда то-то и то-то еще не существовало“. В ряду этих описаний можно привести и более явные примеры:

Овец не было, ягнята не множились.

Коз не было, козлята не множились. <...>

Овца не рождала двойню.

Коза не рождала тройню.

Имени Ашнан, Изумрудносверкающей, Лахар-Овцы

Аннунаки и великие боги не знали»;

«в этом же ряду стоит и фрагмент «Энума элиш», рассказывающий о первичном состоянии мира:

Когда вверху не названо небо,
А суша внизу была безымянна <...>

<...> Таким образом, первобытная эра – это не-бытие, не-существование современных условий» [8].

Однако комментатор, как нам кажется, упускает из виду одну немало-важную деталь: месопотамское «не было» не затрагивает *существования* Апсу и Тиамат. Это хорошо видно при обращении к другим версиям перевода:

When above the heaven was not named,
below the earth was not called by name,
but Apsu, the primeval, their progenitor,
Mummu and Tiamat, who bore all of them,
their waters as one they mingled [15, p. 15] <...>

When on high the heaven had not been named,
Firm ground below had not been called by name,
Naught but primordial Apsu, their begetter,
(And) Mummu-Tiamat, she who bore them all,
Their waters commingling as a single body [14, p. 60–61].

Кроме того, совершенно очевидно, что *слово* в данном контексте *не*-первично, и поэтому отсутствие (либо не-знание) *имени* вовсе не является основанием для отрицания существования чего бы то ни было. Другое дело, что *не-именование* играло свою роль в определении *первичного* состояния мира (Когда наверху небо не было названо, / Твердая земля внизу по имени не была еще названа...).

Индийская мысль уже в ведический период создала другую версию возникновения мира, зафиксированную в 129-ом гимне X Мандалы. Согласно устоявшемуся мнению, это «самый глубокий по своим мыслям космогонический гимн» [4, с. 525] – «неизвестный автор ставит вопрос о происхождении бытия из небытия, представляющем собой мистический процесс, который не предполагает участия бога-творца. Начало описывается апофатически как отсутствие каких-либо оппозиций: сущего – не-сущего <...>, смерти – бессмертия <...>, дня и ночи (стихи 1a-b, 2a-b). <...> Боги появляются лишь в период вторичного индивидуального сотворения <...>. За началом же сотворения мира если и следил некий надзиратель <...>, то еще неизвестно, знал ли он тайну»; «на содержательном уровне для гимна характерны серии вопросов без ответа» [4, с. 525–526]:

1. Не было не-сущего, и не было сущего тогда.
Не было ни воздуха, ни небосвода, за его пределами.
Что двигалось туда-сюда? Где? Под чьей защитой?
Что за вода была бездонная, глубокая?

2. Не было ни смерти, ни бессмертия тогда.
Не было ни признака дня (или) ночи.
Дышало, не колебля воздуха, по своему закону Нечто Одно,
И не было ничего другого, кроме него.

3. Мрак был сокрыт мраком в начале.
Неразличимая пучина – все это.
То жизнедеятельное, что было заключено в пустоту.
Оно Одно было порождено силой жара! <...>

7. Откуда это творение возникло,
Было ли оно создано или же нет –
Кто надзирает за этим (миром) на высшем небе.
Только он знает или же не знает [9, с. 286].

Однако, не удовлетворившись достигнутым, обитатели полуконтинента продолжили размышлять об истоках мироздания в «Законах Ману» и «Махабхарате». Так, «Основа освобождения» сообщает:

Ты узнал, как рождён этот преходящий мир и куда
самостные уходят;
То, что не явствуется из мантры, я возведу.
О Запредельном слушай!
То – не женщина, не мужчина, даже не бесполое, Оно
не сущее и не не-сущее, также не сущее-не-сущее (совместно)
То видят люди, знающие Брахмо, То непреходяще,
Оно не преходит – знай это [7, с. 109 (гл. 201:27–28)].
В теле владыки вижу Сому, Агни, владыку вод (Варуну),
Солнце-Адитью, Вишну, Брахму, Брихаспати.

Ты – причина, действие, орудие действия, дело,
Ты – Сущее и не-сущее (сат-асат), возникновение – исчезновение [7,
с. 428 (гл. 286: 9–10)].

Согласно комментарию Б. Смирнова, одна из характеристик Запредельного – «оно не сущее и не не-сущее, также не сущее-не-сущее (совместно)» – содержит в себе «очень важную формулу», а именно: *не сущее-не-сущее*. При

этом Б. Смирнов подчеркивает, что данная формула имеет большее отношение к хинаянистам, нежели к приверженцам Санкхьи: «„Sat“, сущее, понимается как безусловное Бытие (me on греческой философии), asat – как несущее, как безусловное небытие (кромешная тьма, ouk on греческой философии) и, наконец, как sat-asat, то есть сочетание антитезы категории бытия, существования, текучести бытия проявленного (me on греческой философии). Но отрицание категории бытия выражает идею пустоты – sunya. Эту идею и защищают крайние нигилисты хинаяны – шуньявадины» [цит. по: 11]. Зарождения нигилистических тенденций в недрах учения, имевшего иную направленность, представляется симптоматичным, поскольку подобный процесс не возникает сам по себе и является актуализацией деструктивных потенций мировоззрения. Но не менее важно и другое – фиксация этих потенций «недружественным» дискурсом.

В «Законах Ману» представлен иной ракурс темы рождения бытия: «5. Этот мир неведомый, неопределимый, недоступный для разума, непознаваемый, как бы совершенно погруженный в сон, был тьмой.

6. Тогда божественный Самосущий невидимый, но делающий все это – великие элементы и прочее – видимым, проявляющий энергию, появился, рассеивая тьму.

7. Тот, кто постижим только умом, неосязаемый, невидимый, вечный, заключающий в себе все живые существа, удивительный (acintya), проявился сам по собственной воле.

8. Вознамерившись произвести из своего тела различные существа, он вначале сотворил воды и в них испустил свое семя.

9. Оно стало золотым яйцом, по блеску равным солнцу; в нем он сам родился как Брахма, прародитель всего мира» [5, с. 17–18 (гл. 1:7–18)].

Как видим, космогоническая линия «Законов...» не отличается прозрачностью. Даже центральный образ Самосущего, который, «рассеивая тьму», делает видимыми «великие элементы» (эфир, воздух, огонь, воду и землю), не получает там внятного описания. Так, строки (7 стих) о «неосязаемом, невидимом, вечном, заключающим в себе все живые существа» и *постижимом только умом*, по мнению комментаторов, указывают либо на то, что «он возымел намерение создать все существа», либо на то, что «все существа – его видимые образы» [6, с. 17].

8 и 9 стихи («...он вначале сотворил воды и в них испустил свое семя»; «...Брахма, прародитель всего мира») получают следующие разъяснения: «Он – по мнению одних комментаторов, – Брахма, по мнению других, – Высочайшая душа»; «Брахма – следует различать brahman (ср. p.) и brahman

(муж. р.). Первое – Мировая душа вселенной („Высочайшая душа“ – *paramatman*), пребывающая в абсолютном покое, вечная и бескачественная божественная субстанция, из которой все исходит и куда все возвращается; она является не объектом поклонения, но объектом абстрактного мышления; посредством этого мышления верующий стремится слиться с ней. Переходя к состоянию активности, она становится воплощенным созидателем (*brahman* – он), творящим мир; в этом виде он почитается как бог. Эти два понятия мы различаем написанием: первое – брахма, второе – Брахма» [6, с. 17–18].

Мифология Поднебесной тоже не осталась в стороне от космогонических исканий. Однако важный для нас поворот темы обретает свои специфические очертания только в период бескомпромиссной борьбы философских школ. Так, в космогонической линии «Дао дэ цзина» центральное место занимает «его § 42, расположенный к тому же в самой середине текста, что, если учесть содержательную важность структурно-номерологических позиций в даосских текстах, также говорит о многом. В нем космогония дается эксплицитно через числовую символику. В дословном переводе здесь говорится следующее:

Дао рождает одно.

Одно рождает два.

Два рождает три.

Три рождает все сущее („десять тысяч вещей“).

Все сущее (десять тысяч вещей) несет на себе инь и обнимает ян.

Эти пнеумы (*ци*) взаимодействуют и образуют гармонию.

Люди ненавидят прозвания „одинокий“ и „сырый“, но цари и князья так величают себя» [12, с. 90] (ср.: «Дао порождает одно. / Одно порождает два. / Два порождает три. / Три порождает мириады существ. / Мириады существ несут в себе инь и объемлют ян, / а пустотное ци приводит их в гармонию» [3, с. 258].

Как указывает Е. Торчинов, «традиционный комментарий этого места разъясняет его так: Одно – это порождаемая Дао „изначальная пнеума“ (*юань-ци*); два – отрицательная (пассивная) пнеума инь и положительная (активная) пнеума ян <...>; три – те же инь и ян, а также продукт их соединения, соотносимые обычно с Небом, Землей и Человеком (или монархом как совершенным репрезентантом человечества). Предпоследнее предложение конкретизирует сказанное выше, а последнее затрагивает сквозную тему „Дао-дэ цзина“ – самоумаленность великого Дао» – «Дао постоянно, безымянно и просто. Хотя оно и мало, никто в Поднебесной не может его сделать своим

подданным. Если же князья и цари могут блюсти его, то все сущее станет служить им» [12, с. 91].

Правда, по мнению современного исследователя, «весь собственно космогонический фрагмент нуждается в значительном переосмыслении для реконструкции первоначальной даосской космогонической модели», поскольку «ряд идеологем, используемых в традиционной интерпретации, получили соответствующее ей смысловое наполнение достаточно поздно, в основном на рубеже Ранней и Поздней Хань (ок. I в. н. э.) <...>. Так, именно в это время окончательно утверждается концепция „изначальной пневмы“ (*юань-ци*), первозданного хаоса *ци*, приравненного к „великому пределу“ (*тай-ци*) „Сицы чжуань“, а силы инь-ян окончательно вытесняют конкурировавшее ранее с ними „твердое и мягкое“ (*ган-жюу*) и начинают рассматриваться в качестве фундаментальных модальностей, универсальных форм существования единой пневмы (*ци*)» [12, с. 91]. Однако мы позволим себе не углубляться в проблемы тайных смыслов и перенесем наше рассуждение в древнюю Персию, где сторонники светлого Ахурамазды учили о космосе, в котором все, вплоть до воздуха, было разделено между двумя полноправными творцами.

Авестийская концепция мироздания, дошедшая до нас благодаря «Бундахишну», подробно описывает предысторию противостояния персонализированных духовных начал, в ходе которого и были совершены акты творения: «Так как (Ормазд) добивается конца (противостояния) многими средствами, (то) он сотворил духовные образы созданий, которые нужны для этих средств. Три тысячи лет они оставались духовными образами, которые были недумающими, неподвижными и с неосязаемыми телами. Злой дух из-за невежества не знал о существовании Ормазда, а после того, как он поднялся из бездны, он вошел в свет, который увидел. Из-за (своей) разрушительной и ревностной природы он бросился разрушать свет Ормазда, недоступный для демонов. И он увидел, что храбрость и превосходство (Ормазда) больше, чем его собственные, и опять удрал во мрак и тьму. И он сотворил много дэвов и демонов, и творения разрушителя поднялись для устрашения» [1, с. 266].

Кроме того, священные тексты зороастрийцев сообщают, что Ормазд изначален и бесконечен, в то время как Анхра-Майнью изначален, но конечен: «Ормазд всегда был высочайшим по всеведению, добродетели и светлости. Область света – место Ормазда, которое он называет „бесконечным светом“, а всеведение и добродетель – постоянные (?) свойства Ормазда. <...> Авеста – это объяснение обоих: одного того, который постоянен и безграничен во времени, – ибо *Ормазд, место, вера и время Ормазда были, есть*

и всегда будут, – и Ахримана, который во тьме, невежестве, страсти разрушения и бездне был, есть, но не будет (курсив мой. – С. С.) . А место разрушения и тьмы – это то, что называют „бесконечная тьма“. Между ними была пустота, (то) есть то, что называют „воздух“ в котором теперь смешались друг с другом два духовных (начала), ограниченное и безграничное, то есть верхнее, то, что называют „бесконечный свет“, и бездна – “бесконечная тьма“. <...> Что касается всеведения Ормазда, то он знает об обоих видах своих („Ормазда“) творений, – ограниченных и безграничных, – так как он (знает) договор двух духовных (начал). Далее власть творений Ормазда будет достигнута при конечном воплощении и станет безграничной навсегда и навечно. А творения Ахримана погибнут в то время, когда наступит конечное воплощение, и это тоже – безграничность» [1, с. 265–266].

Не меньшее значение зороастризм придавал тонкостям иерархических связей между созданиями доброго и злого богов, между самими полумирами, а также утверждению парадоксальной идеи об извечном преобладании добра над своей полной противоположностью «Как известно из Авесты, когда один (раз) из трех (молитва) была прочитана, Злой дух скорчился (?) от страха, а когда она была прочитана (еще) два раза, он упал на колени. Когда вся (молитва) была прочитана, он оторопел и оказался бессилён причинить зло творениям Ормазда. Ахриман пребывал в растерянности три тысячи лет, а (Ормазд) создал свои творения. Сначала он создал *Вахмана*, с помощью которого возникали творения Ормазда, а Злой дух сначала создал Ложь, а затем *Акомана*. Первым из материальных творений Ормазд сотворил (небо, а из благого движения (?) света – *Вахмана*), с которым была добрая маздаяснийская вера» [1, с. 267–268].

Поскольку противники Анхра-Майнью в основном были озабочены вопросами морального свойства, их космогонические построения оказываются достаточно прозрачны. Две персонифицированные равные силы, воплощенные в образах богов, противоборствуют между собой, и мир земной лишь *следствие* этой борьбы. Однако простота может быть не просто обманчивой, но и коварной, что позднее с успехом доказал Мани, превративший учение света в дорогу тьмы...

Успех манихейской проповеди не может не удивлять, поскольку деструктивные потенции учения были очевидны для всех здравомыслящих современников. Так, «Acta Archelai», приписываемая некому Гегемонию, сообщает, что, согласно манихейским воззрениям: «Живой дух сотворил мир, облекся в другие три силы и спустился, вознес архонтов и распял на тверди, оно же их тело, Сфера. (XXVI). Тогда Живой дух еще сотворил светила, они

же остатки Души, и таким образом заставил твердь вращаться. И еще он сотворил землю в восьми видах. А Омофор держит (землю) снизу, и, когда устает держать, содрогается и становится причиной землетрясения по определенным временам. Ради этого благой Отец послал своего сына из лона своего в сердце земли и в ее самые нижние области, чтобы усмирить его как подобает. <...> Итак, тогда и *Материя* сотворила сама из себя растения, а когда они были похищены некими архонтами, созвала всех предводителей архонтов, взяла от них по одной силе, изготовила человека по образу того Первого человека и связала в нем Душу. Вот основа смешения. А когда Отец живой увидел Душу угнетенную в теле, то, будучи благоутробным и милостивым, послал сына своего возлюбленного для спасения Души» [10, с. 409; курсив мой. – С. С.]. Не надо быть великим богословом, чтобы понять: «создатель» всего сущего – враждебная свету материя, и «сын» спускается в сотворенный ею мир вовсе не ради искупления первородного греха...

Продолжая развивать мотивы «Бытия», манихейское учение сообщало своим приверженцам: «А вот о рае, который называется „мир“. Деревья в нем – это страсти и другие обманы, растлевающие суждения тех людей. Древо же райское, от которого познается добро, – это Иисус, знание его в мире. А тот, кто принимает его, различает добро и зло. *Мир, однако, сам не принадлежит Богу, но сотворен из части материи, и поэтому всё исчезает.* <...> И если изыдет душа, не познавшая истины, она передается демонам, чтобы они усмиряли ее в геенне огненной, и после вразумления она перерождается в тела, чтобы быть усмирённой, и таким образом попадает в великий огонь до скончания» [10, с. 412; курсив мой. – С. С.]. Мрачноватая картина, невеселые перспективы... И как человеку узнать, какое из деревьев принадлежит свету? Ведь природа человеческая, мягко говоря, несовершенна: «Тот, кто сказал: „Сотворим человека по образу и подобию Нашему“ или „по форме, которую мы видели“, – это архонт, который сказал другим архонтам: „Придите, дайте мне от света, что мы получили, и сотворим человека по нашей, архонтов, форме, той, которую мы видели, он же Первый человек“, и так сотворил 4 человека. И Еву сотворили так же, дав ей от страсти их, для того, чтобы обмануть Адама, и поэтому произошло сотворение мира – из творения архонтов» [10, с. 413; курсив мой. – С. С.].

Впрочем, по свидетельству несторианского епископа Феодора Бар Конай, манихейский «Отец» тоже не чуждался творения, однако, в отличие от архонтов, его созидательная деятельность не нуждалась в материальной основе и преследовала совсем иные цели: «И он говорит: Первочеловек пришел в себя и вознес молитву к Отцу величия семь раз. *И тот вызвал второй зов –*

Возлюбленного светов. А Возлюбленный светов *вызвал* Великого строителя <...>. А Великий строитель *вызвал* Духа живого. А Дух живой *вызвал* пять своих сынов: Светодержца <...> – из своего разума, великого Царя чести <...> – из своего разумения, Адаманта <...> света – из своей мысли, Царя славы <...> – из своего помысла, Носителя <...> – из своего суждения»; «и тогда велел Дух живой трем из сынов своих, чтобы один из них убил, а другой ободрал архонтов, сынов мрака, и чтобы они доставили их Матери жизни. Мать жизни растянула небеса из их шкур и сделала 11 небес. А тела их они бросили в землю мрака и сделали восемь земель»; «а после того как были сделаны небо и земли, великий Царь чести воссел посреди неба, на страже над всеми ими.

Тогда Дух живой явил свой образ сынам мрака. <...>

Он сотворил Колеса ветра, воды и огня, ниспослал и запустил их вниз, у Носителя. Царь славы вызвал и поставил над ними покров, чтобы они поднимались над теми архонтами, усмирёнными на земле, чтобы те служили пяти сияющим богам, и они не сгорели бы от яда архонтов» [10, с. 427–428; курсив мой. – С. С.]. Комментарий Е. Смагиной обращает особое внимание на слова «и тот вызвал». Как указывает комментатор, данное место в оригинальном тексте «может означать „воззвал (к кому)“ или „вызвал (кого)“, то есть, по манихейской терминологии, засвидетельствованной в коптских текстах, сотворил как эманацию <...>. Перечисленные здесь божества в других источниках представлены как эманации Отца величия, а не Первочеловека» [10, с. 427]. Иначе говоря, если архонты оперируют материей, «Отец» отдает предпочтение истечению. Причем, в отличие от гностического абсолюта, он *осознанно* и успешно использует эманацию в борьбе с кознями противников, которые представляют собой весьма грозную силу (трактат «Кефалайя): «Что до [Царя] мрака <...>: голова у него [– как у льва], руки и ноги – как у демона [и дьявола], плечи – как у орла, сердцевина [– как у дракона], (31) хвост – как у рыбы. <...>

И есть в нем еще пять обличий: первое – это его тьма, второе – его зловоние, третье – его безобразие, четвертое – его горечь, сама душа его, пятое – его пожар»; «тело архонта [дыма]: оно тверже всякого железа, меди, булата и [свинца (?)]; нет такого ножа и вообще никакого орудия железного, чтобы [[поразить (?)]] его и рассечь. Ибо Материя, его творец, построила его [[так]]: он тверд и крепок»; «„что касается архонта, вождя всех сил мрака“, «его тело так крепко, что никакие [[рога]], зубы и когти его сил не могут проткнуть [его], никакое тело железное и медное [не] может ничего сделать [с ним] и

невозможно его разрушить, ибо он сделан и сотворен из жестокосердного суждения Материи, матери демонов и дьяволов» [10, с. 432; 434–435].

Очевидно, что рассуждения оппонентов («Acta Archelai», Феодор Бар Конай) не противоречат манихейскому тексту ни в онтологическом, ни в теогоническом ракурсе. Это видно как при сравнении «Кефалайа» с суждениями Феодора Бар Конай, так и при сопоставлении «Acta Archelai» с «Псалмами Бемы», в которых провозглашается:

Вся жизнь, остаток света, что есть повсюду,
соберется сама собой и живописуется в Изваяние.
А Помысел смерти, весь мрак,
[соберется] и сам собой живописуется в [могилу?] архонтов.

В одночасье придет Дух живой,
(...) он поможет свету.
[А] Помысел смерти и мрак
будет заключен в хранилище, установленное для него,
чтобы быть связанным навеки [10, с. 443].

В том же духе рисует будущее, которое ожидает «верных», и антимианихейское сочинение: «(Мани) утверждает, что всякая душа и всякое движущееся животное носит в себе часть от сущности благого Отца. Итак, когда Луна передает груз душ, который несет, зонам Отца, они пребывают в Столпе славы, который называется Муж совершенный. А этот Муж – столп света, ибо он наполнен очищаемыми душами. Он и есть то, благодаря чему души спасаются» [10, с. 410].

...И вот когда, наконец, свершится все предначертанное, тогда
Будет построен Новый эон
вместо [этого] мира, который распадется –
чтобы воцарились в [нем] силы света,
ибо они сотворили и [исполнили] всю волю Отца,
смирили ненавистного и [возобладали?] над ним навек [10, с. 444].

Но хотя миры, образованные в противостоянии *двух стихий*, страстно желали обрести успокоение в *единстве*, последнее не спешило открывать страждущим *истинный* облик своей красоты...

На наш взгляд, приведенных данных достаточно, чтобы увидеть определенную закономерность в развитии бытийной образности космогонического текста. Для начального этапа характерны скупость выразительных средств и максимальная конкретика в определении ключевых моментов повествования. В то же время уже в месопотамском дискурсе обнаруживаются первичные

связи бытийной тематики с вопросами лингвистической природы (проблема именования /не-именования etc.).

Следующий этап отмечен усложнением образности, при этом ключевые образы либо подчеркнута неопределенны, либо откровенно иносказательны. Названными обстоятельствами, на наш взгляд, и обусловлено массированное использование эпитетов, которые обеспечивают устойчивость и полноту смысловой структуры текста.

В текстах, создаваемых в период мировоззренческого кризиса, прослеживается: 1) последовательное размывание (либо подмена) смыслового ядра традиционных понятий и категорий; 2) доминирование художественного описания над категориально-понятийным сегментом; 3) использование художественной образности в качестве средства обоснования и доказательства основных положений текста.

Список литературы

1. Бундахишн // Зороастрийские тексты. М., 1997. С. 265–312.
2. Волошин М. А. Стихотворения и поэмы; вступ. ст. А. В. Лаврова; примеч. В. П. Купченко. 3-е изд. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 704 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
3. Дао дэ цзин // Маслов А. А. Мистерия дао. М., 1996. С. 215–298.
4. Елизаренкова Т. Я. Примечания // Ригведа. Мандалы IX-X. М., 1999. С. 354–550.
5. Законы Ману. Перевод Эльмановича С. Д. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 496 с.
6. Ильин Г. Ф. Комментарии // Законы Ману. Перевод Эльмановича С. Д. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 15–493.
7. Махабхарата. Мокшадхарма (Основа Освобождения) / пер. Б. Л. Смирнова. Ашхабад: Ёлым, 1983.
8. Пархоменко К. Сотворение мира и человека. Электронный ресурс. Режим доступа: http://azbyka.ru/parkhomenko/knigi/sotvorenie_mira_i_cheloveka_08-all.shtml#34 (дата обращения: 07.09.2019).
9. Ригведа: Мандалы IX – X / перевод и подготовка издания Т. Я. Елизаренковой. Отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наука, 1999. 560 с.
10. Смагина Е. Б. Манихейство: по ранним источникам // Избранные ранние источники по манихейству. М., 2011. С. 398–497.
11. Смирнов Б. Л. [Примечания] // Махабхарата. Мокшадхарма (Основа Освобождения): книга XII. Ашхабад, 1961. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.bolesmir.ru> (дата обращения: 07.09.2019).
12. Торчинов Е. А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб., 1993. 282 с.
13. Элиаде М. Священные тексты народов мира. М., 1998. 624 с. (Серия «Академия»).
14. Akkadian. Myths and Epics // Ancient Near Eastern texts relating to the Old Testament. Princeton, N. J., 1974. P. 60–72.

15. [D. D. Luckenbill]. The Ashur version of the Seven Tablets of Creation // The American Journal of Semitic Languages and Literatures. Vol. 38. №. 1. Oct. 1921. P. 12–35.

References

1. *Bundakhishn* [Bundahishn] *Zoroastriyskiye teksty* [Zoroastrian texts]. Moscow, 1997. Pp. 265–312.
2. Voloshin M. A. *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems]; vstup. st. A. V. Lavrova; primech. V. P. Kupchenko. 3-e izd. St. Petersburg: Peterburgskii pisatel' Publ., 1995. 704 p. (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya).
3. *Dao de tszin* [Tao de jing] Maslov A. A. *Misteriya dao* [Mystery of the Tao]. Moscow, 1996. Pp. 215–298.
4. Elizarenkova T. Ya. *Primechaniya* [Notes]. *Rigveda. Mandaly IX – X* [Rigveda. Mandalas IX – X]. Moscow, 1999. Pp. 354–550.
5. *Zakony Manu* [The laws of Manu]. Perevod El'manovicha S. D. Moscow: EKSMO-Press Publ., 2002. 496 p.
6. Ilin G. F. *Kommentarii* [Comments] *Zakony Manu* [The laws of Manu]. Perevod El'manovicha S. D. Moscow, 2002. Pp. 15–493.
7. *Makhabkharata. Mokshadkharma (Osnova Osvobozhdeniya)* [Mahabharata. Mokshadharma (Foundation of Liberation)] / per. B. L. Smirnova. Ashkhabad: Ylym Publ., 1983.
8. Parkhomenko K. *Sotvoreniye mira i cheloveka* [Creation of the world and man]. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: http://azbyka.ru/parkhomenko/knigi/sotvorenie_mira_i_cheloveka_08-all.shtml#34
9. *Rigveda: Mandaly IX-X* [Rigveda: Mandalas IX – X]; perevod i podgotovka izdaniya T. Ya. Elizarenkovo. Otv. red. P. A. Grintser. Moscow: Nauka Publ., 1999. 560 p.
10. Smagina E. B. *Manikheystvo: po rannim istochnikam* [Manichaeism: According to Early Sources] *Izbrannyye ranniye istochniki po manikheystvu* [Selected Early Manichaeism Sources]. Moscow, 2011. Pp. 398–497.
11. Smirnov B. L. [*Primechaniya*] [Notes] *Makhabkharata. Mokshadkharma (Osnova Osvobozhdeniya): kniga XII* [Mahabharata. Mokshadharma (Foundation of Liberation): book 12]. Ashkhabad. 1961. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.bolesmir.ru/>
12. Torchinov E. A. *Daosizm. Opyt istoriko-religiovedcheskogo opisaniya* [Taoism. The experience of historical and religious description]. St. Petersburg, 1993.
13. Eliade M. *Svyashchennyye teksty narodov mira* [Sacred texts of the peoples of the world]. Moscow, 1998.
14. Akkadian. Myths and Epics // Ancient Near Eastern texts relating to the Old Testament. Princeton, New York, 1974. Pp. 60–72.
15. [D. D. Luckenbill]. The Ashur version of the Seven Tablets of Creation // The American Journal of Semitic Languages and Literatures. Vol. 38. №. 1. Oct. 1921. Pp. 12–35.

И. А. Балашова

Пушкин-романтик о социальной роли поэта

В статье рассмотрен вопрос об образе жреца в лирике Пушкина. Востребованное романтиками духовное содержание деяний некастового в древности жречества определяло свободу поэта в оценках монарха и в обращениях к нему как к личности, подчиненной божественным и социальным законам.

Ключевые слова: Пушкин, романтики, поэт-жрец, монарх, закон, гуманность.

Irina Balashova

Pushkin Romanticist about the Social Role of the Poet

The article deals with the image of the priest in the lyrics of Pushkin. The spiritual content of the deeds of the non-caste in ancient times, demanded by romantics, determined the freedom of the poet in the assessments of the monarch and in his appeals to him as a person subject to divine and social laws.

Key words: Pushkin, romantics, poet, priest, monarch, law, humanity.

В продолжение длительного времени в отечественном литературоведении развивался тезис о политическом противостоянии Пушкина монархизму, и его обращения к монарху рассматривались как ошибочные [6; 10; 11]. Однако эти представления не учитывают всю совокупность фактов жизни и творчества поэта. Гармонизирующая позиция гения национальной культуры эпохи раннего и высокого романтизма [1; 14; 16] не исчерпывалась критическим отношением к монархии и неприятием ее.

Пушкин с детских лет был приближен ко двору, обучаясь в Царскосельском Лицее по праву дворянского происхождения. Он наблюдал монархов в домашней обстановке и в моменты их исторически значимых деяний. От отроческого гимна, прославлявшего Александра, и строфы в его честь в одических «Воспоминаниях в Царском Селе», включенной автором в издание первого сборника стихов, поэт пришел к увлечению конституционными идеями. Однако в его интерпретации эти идеи не были радикальными: поэт раз-

мышлял не об отказе от монархизма любой ценой, но о подчинении царя закону. И «самовластье», чьи обломки жаждет увидеть лирический герой, «самовластительный злодей», которого, как и его трон, он ненавидит, – это в пушкинских стихах образы власти и императора, отказавшихся от подчинения закону и от признания Бога властителем, превышающим монарха. Таковы представления лирических героев оды «Вольность», элегической сатиры «Деревня», послания «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...»), таковы и истоки выпадов поэта в эпиграммах на Александра I и в «Сказках». «Несостоятельность закона столь же вредит правительству (власти), как и несостоятельность денежного обязательства», – писал Пушкин-публицист в черновой редакции статьи «Путешествие из Москвы в Петербург» 1833–1834 годов [13, VII, с. 445]. Поэта глубоко волновало пагубное влияние абсолютизма на народ и на личность: «О Ромулов народ, скажи, давно ль ты пал? / Кто вас поработил и властью оковал?» «Под гнетом власти роковой» лирический герой и его молодые друзья [13, I, с. 98, 307]. Столь же искренни переживания героя элегии «Кто, волны, вас остановил», восклицаящего: «К чему стадам дары свободы?» Поэт – не с «суетным светом»: он слышит «божественный глагол, и «К ногам народного кумира / Не клонит гордой головы» [13, II, с. 145; III, с. 23].

Создав в середине 1820-х годов драму о смутном времени, Пушкин оказался готов к роли государственного человека, выражающего интересы нации. Пьеса «Борис Годунов», одним из источников которой стала «История государства Российского» Н. М. Карамзина, была значима также показом противоречий монархизма. Для ее автора, как и для Карамзина, было важно не нарушение Борисом принципа наследственного правления, сегодня трактуемого как претензии поэта и к Александру Первому [8], но попрание правителем законов Бога и совести, поскольку именно следование им определяет состоятельность монарха. Гуманность – основное свойство правителя – и подтверждает восприятие им своего верховенства как ограниченного законом и божьими заповедями. Поэт же, слышащий глас Бога, осознает свою роль в монархическом государстве. В стихах, ставших итоговыми, Пушкин писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал [13, III, с. 340].

После расправы с декабристами, среди которых были сторонники и контролируемой парламентом монархии, и республики, поэт был возвращен из долгой ссылки. Прибывшему в Москву Пушкину были предложены новые

для него и ответственные отношения с верховной властью. Приближенный ко двору императором, он получал возможность заявить об ожидаемых им проявлениях властительной силы, воздействие которой на личность и общество волновало его с юных лет. Поэт сравнивает нового царя с Петром I, вызывает к деятельной гуманности властителя. Контраст переживаний, связанных с расправой над декабристами и выступлением поэта со «Стансами», поразил политически прозорливого А. И. Тургенева [17, с. 467]. А для Пушкина создание «Стансов», поэмы «Полтава», послания «Друзьям» (двух последних – вскоре после написания стихотворений «Во глубине сибирских руд...» и «Арион») – события времени, когда он ощущает себя гражданином, к мнению которого власть готова прислушаться. Ожидания автора политической драмы, с которой Пушкин знакомит общество, как будто готовы получить воплощение. Он присутствует при чтении трагедии А.С. Хомякова «Ермак», в которой казаки получают ложное сообщение и называют Иоанна кровопийцей, но меняют мнение о царе, наградившем их атамана [18]. Вдохновленный чаемым воплощением идеала в правителе, который открыт общению, Пушкин создал программные стихи о назначении поэта. В стихотворении 1828 года позиция поэта определена:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв [13, III, с. 86].

«Вдохновенье», «звуки сладкие», «молитвы» – таков в пушкинских программных выступлениях поэт, и это поэт-жрец. Важно, что от имеющего религиозные истоки образа Пророка в новом обобщении Пушкин приходит к восприятию поэта как жреца. Назначение жрецов известно ему по прочитанным в детстве трудам Геродота, истории античного мира, произведениям Лукиана Самосатского. Мифологическая содержательность образов древних хранителей тайн богов, осмысление истории Египта во времена наполеоновских войн привлекли внимание Пушкина [2; 3, с. 357–358]. Романтическому мироощущению поэта оказались близки гармонизирующая составляющая деяний жрецов, их посредничество между людьми, в том числе фараонами, и богами. Юный Хомяков тоже использовал наименования «жрец», «жрица», актуализируя их античное содержание, в строках, посвященных словесному творчеству. Он писал в «Послании к Веневитиновым»: «Но ты с младенчества от Феба вдохновенный, / Ты верный жрец его, весны певец молодой, / Стремись к бессмертию...» [19, с. 63]. Привлекаемое романтиками значимое определение «жрец» в его концептуальном содержании было озвучено и в

стихах Хомякова 1828 года «Отзыв одной даме». Здесь создан образ вдохновенной жрицы, слышащей глас бога искусства: «Когда Севиллы слух смятенной / Глаголы Фебовы внимал, / И перед девой исступленной / Призрак грядущего мелькал, – / Чело сияло вдохновеньем, / Глаза сверкали, глас гремел, / И в прахе с трепетным волненьем / Пред ней народ благоговел» [19, с. 112].

В словаре В. И. Даля, отражавшем представления времени его составления, значение слова «жрец» осовременено введением понятия, характерного для церковного ритуала: «языческий или иудейский священник» [7]. В более позднем словаре к этому значению, впрочем, отнесенному только к язычеству и связанному с жертвоприношением, добавлено новое: «2. перен., чего. Тот, кто посвятил себя служению чему-н. (искусству, науке и т. п.; высок., устар., теперь ирон.). *Жрецы искусства*» [12]. Зафиксированное созданным в XX веке словарем расширение значения слова симптоматично. С одной стороны, и это значение «1», названо древнее содержание явления, также и предшествовавшего священничеству, а с другой, значение «2» выражает происшедшую в раннем и высоком русском романтизме актуализацию нового аспекта, фиксируя сохранение его поныне в этом слове, правда, как утверждается, используемом с иронией.

Но и ранее иронию в определение «жрец» вносили В. А. Жуковский («Плач о Пиндаре», 1814), И. А. Крылов («Оракул», 1807), Н. В. Гоголь («Мертвые души», 1842). Искажение его содержания отмечал Пушкин, писавший о «жрецах минутного, поклонниках успеха» («Полководец», 1835). Однако в переводной повести «Пери и ангел» (1821), переводе «Одиссеи» (9 и 10 песни, 1849) Жуковский называет жреца служителем Аполлона. А Гоголь в статье «Ал-Мамун (Историческая характеристика)» писал: существуют «те великие поэты, которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка, которые выпытали природу и человека, проникли минувшее и прозрели будущее, которых глагол слышится всем народом. Они – великие жрецы. Мудрые властители чествуют их своею беседою, берегут их драгоценную жизнь и опасаются подавить ее многосторонней деятельностью правителя. Их призывают они только в важные государственные совещания как ведателей глубины человеческого сердца» [5, VII, с. 334].

В статьях о сочинениях Пушкина В. Г. Белинский не раз использовал определение «жрец». Критик отметил правомерность его присутствия в стихах поэта также и в том разделе, где развивал мысль о ставшей неактуальной эстетической составляющей пушкинских творений. Белинский писал: «Не только поэты, с их “вдохновениями, сладкими звуками и молитвами”, но и

сами жрецы, с которыми Пушкин сравнивает поэтов, не имели бы никакого значения, если б набожная толпа не соприсутствовала алтарям и жертвоприношениям» [4, III, с. 411]. А в статьях этого цикла определение «жрец» не раз отнесено к художникам: Батюшков назван «жрецом любви», Шиллер – «жрецом свободного духа», импровизатор повести «Египетские ночи» – «вдохновенным жрецом искусства» [4, с. 309, 239, 614].

Пушкин в своих программных выступлениях второй половины 1820-х годов, не противореча предшествующим, в том числе, ранним, осмыслил вновь востребованную романтиками духовную, религиозную, социальную форму жречества как основу бытия и служения поэта. При таком своем проявлении оба, автор-поэт и поэт, герой его стихов, – современники монархического правления, но оба они и внеположны власти в ее политическом содержании. Особенно выразительны утверждения Пушкина о жреческом служении как основном деянии поэта. Используя это определение в обобщенном и переносном смысле («Маратовы жрецы», «жрица наслажденья», «жрецы минутного»), а также при создании образов античного мира («жрицы Тальи», «Вакха жрец», «жрец Морфея», жребии, «благословенные жрецами»), поэт с юных лет размышлял о поэтах как жрецах Феба, жрецах муз, Парнасских жрецах [15]. В стихотворении же «Поэт и толпа» и в трагедии «Моцарт и Сальери» определения поэтов-жрецов, художников-жрецов (значимо множественное число) основные: «Но позабыв свое служенье, / Алтарь и жертвоприношенья, / Жрецы ль у вас метлу берут?»; «Нас мало избранных, / Единого прекрасного жрецов» [13, III, с. 86].

Осознавая свою особую роль жрецов, поэты-романтики ощущали себя находящимися вне политической составляющей власти и одновременно – теми, кто должен способствовать углублению духовного потенциала этой составляющей. Для осуществления своего назначения они воскрешали форму жречества, обогащая эту номинацию эстетически.

Осознавая себя посредниками между Богом и народом, романтики создавали образы служителей муз, преемников древнего жречества. Позже, при отказе от религии и приобщении к материалистической философии, происходило выхолащивание этого содержания творчества. Звучали заявления о разрушении эстетики, призывы отказаться от высоких оценок пушкинского наследия. Но в защиту классика выступили И. А. Гончаров и Ф. М. Достоевский: они видели в творениях Пушкина содержание, составляющее основу национального бытия.

Для художников периода раннего и высокого романтизма характерно стремление к достижению в образном мире равновесия духовного и матери-

ального, реального и идеального, обретение гармонии. Это позволяло создателям художественных произведений уяснить противоречия монархической власти и правителя. Вопрос о сложных отношениях художников и властителей разработан советской наукой, но общо, без представлений о Боге и нравственности, без осмысления важнейшей для эстетики романтизма проблемы самоопределения творцов. Пушкин в своем развитии представал личностью, которой были узки рамки изживавшего себя абсолютистского монархического правления.

С личностным совершенствованием связаны пушкинские поиски «лучшей свободы», которую Блок назвал «тайной» и которую пел «вослед» поэту. Потребность ее доказывает, сколь велико было давление власти на личность, которое для Пушкина было тем более тяжело, что состояние свободы необходимо для творчества.

Творческая личность в восприятии романтиков – высшее мерило бытия. Но субъективное в их эстетике умерено обращением к Богу, следованием библейским заветам. Принадлежа своей исторической и культурной эпохе, Пушкин творчески и личностно совершенствовался и представал в полноте своего самовыражения также гражданином в точном смысле этого слова. Поэтому для него восприятие монарха было определено культурологическими, религиозными, нравственными постулатами, а государь в его глазах наделен идеальной содержательностью целеположено и, так сказать, абсолютно, когда он предстает как монарх. Такое восприятие царя было присуще Н. М. Карамзину, В. А. Жуковскому, Н. В. Гоголю. С таким же эстетически выверенным отношением обратился к Николаю I возвращенный им из ссылки Пушкин. Со времени беседы с царем в Кремле при общении с ним лично и через посредников поэт всегда взывал к должествующим быть свойствам монарха как личности цельной, постигающей свое предназначением и руководствующейся законами Божьими и совестью. Надеясь на свое влияние, он писал в 1834 году о разговоре с братом императора, князем Михаилом Павловичем: «Я успел высказать ему многое. Дай Бог, чтобы слова мои произвели хоть каплю добра» [13, VIII, с. 45].

Однако поэту были ясны крайности абсолютизма и противоречия правителя: в дневниках 1833–1835 годов он характеризовал Николая I человеком лишь внешне благовоспитанным и честным, высказывал возмущение перлюстрацией личных писем и отсутствием критики этого царем. Пушкин был внимателен к другим формам правления, например, в Америке и во Франции. А П. Я. Чаадаеву он писал: «Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора – меня

раздражают, как человек с предрассудками – я оскорблен, – но клянусь честью, ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» [13, X, с. 465, 689. Ориг. по-франц.].

Противоречия русской монархии были осмыслены в художественном творчестве поэта. В поэме «Медный всадник» тема жестокости правителя усилена созданием жертвенного облика Евгения. Эпитет «медный» помимо его метафорического смысла имеет корни в мифе о Молохе. Образ медного идола, на простертые руки которого возлагали детей и поджигали их, возвращен строками Пушкина о Евгении, стоящем пред памятником и видящем, как «грозного царя / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось» [13, V, с. 22]. Это горящее гневом лицо – также и лицо древнего Молоха с отблесками горящей на его руках жертвы.

Осуществлявшиеся властью притеснения поэта: цензура, надзор, ограничение свободы передвижения, запрет покинуть службу – были тяжелы и тем, что нарушали целостность облика монарха. Поэт был сосредоточен на свойствах личности царя, и Белинский вполне понял его, когда объяснял выявленную в драме слабость Бориса тем, что у автора он показан талантом, а не гением. Романтический историзм Пушкина, привлекавшего мифологическую образность и обнаруживавшего исторически точную, соотнесенную с высшими началами истину, предполагает то взыскание идеала, которое определило совершенные образы правителей в поэмах «Полтава» и «Анджело».

Стремясь преодолеть жестокости российского правления, поэт все более последовательно проявлял свойства гражданина, видевшего глубину социальных проблем. Он писал в «Дневниках»: «Но я могу быть подданным, даже рабом, но холопом и шутом не буду и у царя небесного» [13, VIII, с. 38]. Поэт все более серьезно воспринимал свою миссию историка современной монархии, ее советника. Умнейшим человеком России назвал поэта Николай I в разговоре со статс-секретарем Д. Н. Блудовым, он оценил искренность Пушкина, вернул его на службу, доверил работу в архивах, оплатил издание исторического труда о Пугачеве и работу над историей Петра Первого, был внимателен к его произведениям. Разумеется, все это было обусловлено интересами правления. Недопонимание поэта царем, отсутствие представлений о масштабе его личности проявилось, например, в совете раненому умереть христианином. Однако последнюю дуэль поэта царь воспринял и как защиту Пушкиным чести русского императора.

Причину нарушения Пушкиным своего обещания Николаю I не драться на дуэли объясняют изыскания и выводы В. В. Кожина. Основываясь на

свидетельствах близких друзей поэта, анализируя мнения П. Е. Щеголева, Г. И Чулкова, Д. Д. Благого, Н. Н. Скатова, дипломатические и другие документы, имеющие отношение к трагическим событиям жизни поэта, исследователь увидел стремление возглавляемой К. В. Нессельроде антирусской партии создать прецедент столкновения поэта с царем. Результатом конфликта должно было стать желаемое врагами России прекращение влияния на императора Пушкина как яркого выразителя национальных мнений и интересов. Однако авторы пасквиля увлеклись: они затронули честь монарха, намекнув на его, якобы, реализованный интерес к супруге поэта. Разговор с Николаем I рассеял подозрения Пушкина и вооружил его против клеветников [9, с. 166–175]. Эти важные аспекты дуэли объясняют прощение поэта царем и оказанное им покровительство семье покойного. Трагический финал жизни Пушкина стал протестом против посягательств антирусских сил на целостность бытия поэта и целостность жизни нации.

Отношения Пушкина с монархом, окрасившие в трагические тона последние годы жизни поэта, были сложными, нередко тягостными, но необходимыми обоим. Попытки влиять на царя как на государственного деятеля, глубокое осмысление противоречий абсолютистского монархического правления – таковы национально значимые деяния Пушкина. Эти деяния, как и последняя дуэль поэта, имеют особое значение. Творчество поэта и писателя в условиях абсолютизма было миссионерством художника-жреца, стремившегося к достижению социальной гармонии.

Находясь в противоречивых отношениях с императором, поэт не оставался на этапе порицания монарха, как это было у радикальных сторонников конституционализма. Он явил образец личностного саморазвития, и это был главный урок царям и потомкам. Если вспомнить портрет Лувеля, который юный Пушкин показывал в театральных креслах с поучительной надписью к нему, то этот личный урок был другим, поскольку он был философски содержательным. К памятнику поэту не зарастет народная тропа, и он выше памятника правителю – боговдохновенностью прообраза, выраженной с особой художественной силой в стихах поэта, которые стали предсмертными. Пушкин явился русским дворянином, требовательным к властителю. Национальное содержание утраты Пушкина связано с трагедиями России двух последних столетий и обозначается все с большей явственностью, как и увиденная Гоголем грандиозность поэта.

Особенности монархии обусловили востребование русскими романтиками образа жреца, который в древности был духовным правителем. Он соответствовал представлениям художников о взаимосвязях личного и общего,

индивидуального и народного. Отношения Пушкина с монархией не сводятся к политическому противостоянию ей. Поэт видел отрицательные свойства монархизма, но одновременно стремился содействовать гуманизации властительной силы и осуществлял это, предстывая поэтом-жрецом. Творческая деятельность Пушкина-романтика и его социальное поведение стали совершенным выражением идеи жреческого поэтического служения. Перечисляя свои достижения в предсмертных стихах, поэт показал своего лирического героя в величии и великолепии такого служения как общественно значимого деяния. Верность гения своему предназначению определила неиссякаемую силу воздействия Пушкина на его последователей в художественном творчестве и на многие поколения читателей.

Список литературы

1. Баевский В. С. История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск: Русич, 1994. 304 с.
2. Балашова И. А. О графических символах в черновой рукописи стихотворения Пушкина «Осень» // Балашова И. А. «Создание гения пред нами...» О художественном творчестве А. С. Пушкина. Ростов-на-Дону: Foundation, 2016. С. 89–101.
3. Балашова И. А. Пушкин и античные авторы. Поэтика метаморфозы // Балашова И. А. Романтическая мифология А. С. Пушкина. Ростов-на-Дону: Донской издат. дом, 2004. С. 353–391.
4. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: ГИХЛ, 1948.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 1994.
6. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957. 416 с.
7. Даль В. Толковый словарь: в 4 т. М.: Русский язык, 1990.
8. Калашников С. Б. Сюжеты распознавания истинного и ложного царя в творчестве А. С. Пушкина 1824–1826 годов // Пушкинские чтения–2018. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XXIII Междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. В. Мальцева. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2018. С. 9–19.
9. Кожин В. В. Пророк в своем отечестве. (Ф. И. Тютчев и история России XIX века). М.: Алгоритм; Соловьев, 2001. С. 156–175.
10. Макогоненко Г. П. Творчество Пушкина в 1830-е годы. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-е, 1974. 375 с.
11. Мейлах Б. С. Пушкин и его эпоха. М.: Худож. лит., 1958. 700 с.
12. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1961.
13. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
14. Сахаров В. И. Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках. М.: Худож. лит., 1984. 295 с.
15. Словарь языка Пушкина: в 4 т. М.: Азбуковник, 2000. Т. 1.
16. Смирнов А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина. М.: Изд-во МГУ, 1994. 188 с.

17. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826). М.; Л.: Наука, 1964. 624 с.
18. Хомяков А. С. Ермак. *Трагедия в пяти действиях* // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 151–278.
19. Хомяков А. С. Стихотворения. М.: Прогресс–Плеяда. 2005. 704 с.

References

1. Baevskii V. S. *Istoriya russkoi poezii: 1730–1980 gg. Kompendium* [History of Russian Poetry: 1730–1980. Compendium] Izd. 2-e. ispr. i dop. Smolensk: Rusich Publ., 1994. 304 p.
2. Balashova I. A. *O graficheskikh simvolakh v chernovoi rukopisi stikhotvoreniya Pushkina «Osen'»* [About graphic symbols in the draft manuscript of Pushkin's poem “Autumn”] Balashova I. A. «Sozdan'e geniya pred nami...» *O khudozhestvennom tvorchestve A. S. Pushkina* [“The creation of a genius before us ...” On the artistic work of A. S. Pushkin] Rostov-na-Donu: Foundation Publ., 2016. Pp. 89–101.
3. Balashova I. A. *Pushkin i antichnye avtory. Poetika metamorfozy* [Pushkin and ancient authors. Poetics of metamorphosis] Balashova I. A. *Romanticheskaya mifologiya A. S. Pushkina* [Romantic mythology of A. S. Pushkin] Rostov-na-Donu: Donskoi izdat. dom Publ., 2004. Pp. 353–391.
4. Belinskii V. G. *Sobr. soch. v 3 t.* [Collected cit. in 3v.] Moscow: GIKhL Publ., 1948. T. 3.
5. Gogol' N. V. *Sobr. soch. v 9 t.* [Collected cit. in 9 v.] Moscow: Russkaya kniga Publ., 1994.
6. Gukovskii G. A. *Pushkin i problemy realisticheskogo stilya* [Pushkin and the problems of realistic style]. Moscow: GIKhL Publ., 1957. 416 p.
7. Dal' V. *Tolkovyi slovar': v 4 t.* [Explanatory Dictionary: in 4 v.]. Moscow: Russkii yazyk Publ., 1990.
8. Kalashnikov S. B. *Syuzhety raspoznavaniya istinnogo i lozhnogo tsarya v tvorchestve A. S. Pushkina 1824–1826 golov* [Plots of recognition of the true and false king in the works of A.S. Pushkin 1824–1826 heads] *Pushkinskie chteniya–2018. Khudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst: materialy XXIII Mezhdunar. nauch. konf.* [Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text: materials of the XXIII Intern. scientific conf.] otv. red. T. V. Mal'tseva. St. Petersburg: LGU im. A.S. Pushkina, 2018. Pp. 9–19.
9. Kozhinov V. V. *Prorok v svoem otechestve. (F.I. Tyutchev i istoriya Rossii XIX veka)* [The prophet in his own country. (F. I. Tyutchev and the history of Russia of the XIX century)]. Moscow: Algoritm; Solov'ev Publ., 2001. Pp. 156–175.
10. Makogonenko G. P. *Tvorchestvo Pushkina v 1830-e gody* [Creativity Pushkin in the 1830s]. Leningrad: Khudozh. lit., Leningr. otd. Publ., 1974. 375 p.
11. Meilakh B. S. *Pushkin i ego epokha* [Pushkin and his era]. Moscow: Khudozh. lit. Publ., 1958. 700 p.
12. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Gos. izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarei, 1961.
13. Pushkin A. S. *Poln. sobr. soch. v 10 t.* [Full collected cit. in 10 v.]. Leningrad: Nauka Publ., 1977–1979.

14. Sakharov V. I. *Pod sen'yu družnykh muz: O russkikh pisatelyakh-romantikakh* [Under the shadow of friendly muses: About Russian Romantic Writers]. Moscow: Khudozh. lit. Publ., 1984. 295 p.
15. *Slovar' yazyka Pushkina: v 4 t.* [Dictionary of Pushkin's language: in 4 v.]. Moscow: Azbukovnik Publ., 2000. T. 1.
16. Smirnov A. A. *Romanticheskaya lirika A.S. Pushkina* [Romantic lyrics by A.S. Pushkin] Moscow: Izd-vo MGU, 1994. 188 p.
17. Turgenev A. I. *Khronika russkogo. Dnevniki (1825–1826)* [Chronicle of Russian. The Diaries (1825–1826)]. Moscow; Leningrad: Nauka Publ., 1964. 624 p.
18. Khomyakov A. S. *Ermak. Tragediya v pyati deistviyakh* [Ermak. Tragedy in five actions] Khomyakov A. S. *Stikhotvoreniya i dramy* [Poems and dramas]. Leningrad: Sov. pisatel' Publ., 1969. Pp. 151–278.
19. Khomyakov A. S. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow: Progress–Pleyada Publ., 2005. 704 p.

Образ Богоматери в духовной поэзии игумении Таисии (Пушкиной-Солоповой)

В статье рассматривается наследие «русской Терезы Авильской», игумении и поэтессы матери Таисии (Пушкиной-Солоповой). Раскрывается её биография и подробно в соотношении с гимнографической традицией Русской Православной Церкви анализируется её стихотворение «Что ты наречем, о, Благодатная!», в котором выражено восприятие Богоматери поэтессой-монахиней. Значимость работы усматривается в том, что она вводит в оборот компаративистических исследований по проблемам духовной поэзии новый, ранее не рассматриваемый в филологической науке материал и ставит вопросы типологического характера.

Ключевые слова: духовная поэзия, образ Богоматери, игуменья Таисия, Тереза Авильская, православная гимнография, сопоставительное литературоведение, церковнославянизмы.

Evgeny Nikolsky

The Image of the Mother of God in the Spiritual Poetry of the Abbess Taisia (Pushkina-Solopova)

The article examines the legacy of the "Russian Theresa of Avila", abbess and poet, mother Taisia (Pushkina-Solopova). Revealed her biography and detailed in the ratio with himnographical tradition of the Russian Orthodox Church. Author has analyzed poem by the abbess Taisia "How to praise Thee, Blessed!", in which expressed perception of our lady by the abbess and poet. Significance of the work is seen in the fact that it introduces into circulation comparative studies on the problems of spiritual poetry new, previously not considered in philological science materials, and raises questions of typological character.

Key words: spiritual poetry, the image of the Virgin, the abbess Taisia, Theresa of Avila, Orthodox himnography, comparative literature, old Church Slavonic vocabulary.

Поэзия на духовные темы долгое время находилась вне поля зрения российских и украинских литературоведов. Не исследовались ни проблемно-тематическое, ни лингвопоэтическое своеобразие, ни соотношение духовной поэзии с литературным и церковно-гимнографическими контекстами. Целые

пласты поэтического творчества находились вне внимания исследователей. Одним из ярких представителей русской духовной поэзии является игуменья Таисия Леушинская (1842–1915), несправедливо забытая поэтесса, внучатая племянница А. С. Пушкина, духовная дочь святого Иоанна Кронштадтского, духовная мать последней императрицы Александры Федоровны.

Настоятельница Иоанно-Предтеченского Леушинского первоклассного женского монастыря игуменья Таисия (в миру Мария Васильевна Солопова) родилась в Санкт-Петербурге в 1842 году. Родители ее происходили из древних дворянских фамилий: отец Василий Васильевич – потомственный дворянин, мать Виктория Дмитриевна – москвичка из рода Пушкиных, к которому принадлежал и великий русский поэт. Многие современники считали ее «внучкой Пушкина». Мария Васильевна Солопова получила блестящее образование.

В 1860 году она окончила курс обучения в Павловском институте благородных девиц в Санкт-Петербурге. Здесь обнаружили ее незаурядные способности и духовное призвание. Она знала наизусть все Евангелие, что очень удивило на выпускном экзамене по Закону Божию ректора Санкт-Петербургской Духовной академии Преосвященного епископа Иоанникия. На его изумленный вопрос девица Мария Солопова ответила, что каждое слово Евангелия настолько приятно и отрадно для души, что ей захотелось заучить его наизусть. «По мере моего возраста и развития возрастали и развивались и мои религиозные потребности; меня уже не стало довольствоваться одно чтение духовных книг, тем более что у меня их было очень немного, и в моем затворе я не имела возможности достать их более, или именно тех, каких мне хотелось. Самая любимая моя и самая дорогая книга была святое Евангелие; в его словах я чувствовала не только сладость и утешение души, но и какую-то потребность ежеминутного неразлучного с ним пребывания, а так как это было неудобно и невозможно, то я принялась изучать его наизусть» [1, с. 13].

В годы учебы произошло событие, которое изменило всю жизнь Марии Солоповой. Она увидела во сне Христа Спасителя с сонмом святых, который благословил ее, коснувшись десницей ее головы. Она восприняла это видение как благословление на монашеский путь. Мария Солопова продала свое имение и в 1861 году поступила по благословению старца Лаврентия в Тихвинский Введенский монастырь, где провела почти 10 лет. 13 мая 1870 года во Введенском соборе она была пострижена в рясофор с именем Аркадия. В 1872 году также по благословению старца Лаврентия она перешла в Покровский Зверин монастырь в Новгороде, где подвизалась 6 лет, исполняя послу-

шание регента. В 1878 году инокиня Аркадия была переведена в Знаменский Званский Державин монастырь на Волхове в 70 верстах от Новгорода на должность казначеи. В этой обители 10 мая 1879 года она была пострижена в мантию с наречением имени Таисия.

Вся последующая жизнь матушки Таисии была связана с монастырем в селе Леушино. Сначала она хотела навсегда оставить Леушино, но ей явилась Богородица со святым Иоанном Предтечей и повелела не оставлять эту обитель. Вразумленная этим откровением матушка Таисия дала своего рода обет никогда не оставлять Леушинскую общину. Уже через 4 года Леушинская община была обращена в монастырь, а матушка получила сан игуменьи. Благодаря трудам игуменьи Таисии Иоанно-Предтеченский Леушинский монастырь вскоре достиг необычайного духовного расцвета. Было воздвигнуто два каменных собора, открыты духовные школы, основаны иконописная и золотошвейная мастерские. Накануне революции в монастыре подвизалось почти 700 насельниц. В Санкт-Петербурге, Череповце и Рыбинске были устроены подворья.

С начала 1890-х годов игуменья Таисия во всех трудах руководствовалась советами и благословениями святого праведника Иоанна Кронштадтского, с которым была знакома 35 лет. Матушка Таисия была самой близкой по духу среди множества тысяч его духовных чад и самой верной его дочерью. Жизнь Таисия Леушинская провела в любви к Богу и Матери Его. Она смогла не поддаваться соблазнам и не свернуть с пути, что ей был предписан свыше. У матушки часто случались видения, что дает основание предполагать, что у нее был дар провидения.

По благословию Иоанна Кронштадтского матушка трудилась над учреждением новых обителей и над возобновлением упраздненных. Ее трудами были устроены следующие монастыри: Иоанно-Богословский Сурский на родине отца Иоанна, Благовещенский Воронцовский в Псковской губернии, древний Ферапонтов монастырь со знаменитыми фресками Дионисия, Парфеновский Богородицкий близ Череповца, Антониево-Черноезерский на Шексне, Троицкий Синезерский близ Устюжны и другие монастыри.

Ее труды были оценены: в 1911 году игуменья Таисия имела честь представляться Государю Императору Николаю II и всей августейшей семье. В том же году ей были подарены портреты царственной четы с собственноручными подписями, позднее – аметистовые четки.

Игуменья Таисия является автором множества духовных книг: «Письма к новоначальной инокине», «Духовные стихотворения», исследование об Иоанне Богослове. Записанные ею «Беседы с отцом Иоанном Кронштадт-

ским», а также переписка с ним стали драгоценным памятником их духовной дружбы. До самой своей кончины матушка Таисия состояла в обществе памяти отца Иоанна Кронштадтского, печатала статьи о нем в журнале «Кронштадтский пастырь». Также игумения Таисия обладала уникальным поэтическим даром. Она оставила богатое поэтическое наследие: ее стихи регулярно печатались в духовных журналах, были опубликованы отдельными книгами. Матушка изливала в стихах свои сокровенные духовные переживания, свой опыт богообщения. Вся жизнь великой праведницы блаженной старицы игумении Таисии была похвалой Христу Спасителю и Его Пречистой Матери. После многих подвижнических трудов игумения Таисия преставилась 2 (15) января 1915 года в Леушинском монастыре¹, где и была погребена в воздвигнутом ею величественном соборе Похвалы Божией Матери.

Игуменья была глубоким богословом. В своей книге о св. Апостоле Иоанне Богослове она решает сложные вероучительные вопросы. Наделенная незаурядным литературным даром матушка Таисия составила замечательное «Жизнеописание Христа ради юродивой блаженной Евдокии». Памятником духовного чувства и духовной дружбы с о. Иоанном Кронштадтским стали ее «Беседы» с ним, без которых сейчас невозможно представить русскую духовную литературу. Эта духовная дружба запечатлена в книге «Письмах о. Иоанна Кронштадтского к Игумении Таисии» и в сочинении самой игумении «Иоанн Кронштадтский как духовный пастырь».

Некоторые публицисты называли мать игуменью «русской Терезой Авильской», обоснованием для этого явились биографические параллели между русской православной и испанской католической святыми женами. Обе были знатного происхождения и в юности удались в монастырь. У обеих были выдающиеся духовники (у святой Терезы – святые Франциск Борджиа и Хуан де ла Круз, у матушки Таисии – св. Иоанн Кронштадтский и другие пастыри). Обе были аскетическими писательницами, поэтессами, у обеих были видения, обе построили несколько монастырей, стали организаторами женского монашества. Обе были смугловаты, святая Тереза как типичная испанка, а мать Таисия ввиду африканской крови, полученной от её предка Абрама Ганнибала. Однако Терезе Авильской приписывали особые заслуги в психопатической аскетике. Насколько достоверны такие предания, в рамках этой статьи мы не сможем ответить, но заметим, что в житнетворчестве ма-

¹ В советское время Леушино попало в зону затопления Рыбинского водохранилища. Поэтому могила Матушки Таисии, которая почиталась и посещалась многими паломниками, теперь находится под водами рукотворного моря.

тушки Таисии нет концептов телесности как таковой, её жизнь была насыщена духовным трудом.

Стихи матушки Таисии можно было встретить в самых разных периодических изданиях (в т.ч. в изданиях Св. Горы Афон). На ее стихи композиторы писали музыку (Аренский, Гальтинсон). Собранные воедино, они составили отдельную книгу «Духовные стихотворения». Духовные стихи игумении весьма высоко ценил святой Иоанн Кронштадтский, считая ее талант богоданным. Матушка Таисия имела обыкновение посылать отцу Иоанну новые стихи еще в рукописи до публикации – на благословение. На одно из таких стихотворений, посланных к Рождеству Христову в 1898 году, Батюшка отозвался: «Прекрасные стихи Пресвятой Матери Деве! Да, Матушка! Пять талантов дал тебе Господь и сторицею ты их возвращаешь».

Поэтическое творчество игумении Таисии необычайно многообразно: здесь и яркие пейзажные зарисовки, и глубокие философские размышления, и лирические строфы, передающие боль скорбящего сердца, и сюжетные поэтические повествования, и большие эпические формы поэзии. Даже при некоторых формальных шероховатостях стихи игумении Таисии отмечены удивительной живой свежестью слова и неподдельным благодатным вдохновением.

Во всех ее произведениях – от четырехстиший до поэм – поражает непридуманная простота, и в то же время неотмирная глубина чувств и аскетическая точность образов. Поэтическое творчество игумения никогда не отделяла от духовных трудов, поэзия была для нее также своего рода духовным деланием. Стихи никогда не были для нее главным делом, они лишь запечатлели главное в духовной жизни инокини-поэтессы. Читая их, мы становимся свидетелями её благодатных переживаний и сокровенных созерцаний. Поэзию игумении Таисии можно определить словом святителя-затворника Феофана (сказанным о духовных песнопениях) как «духодвижную».

Особое место в её поэзии занимали образы Христа и Богоматери. При создании поэтических образов мать Таисия опиралась на традиции церковной гимнографии, в том числе и на песнопения в честь Спасителя и Царицы Небесной. Богородичные песнопения занимают важное место в богослужебном круге – суточном, седмичном (недельном), годовом.

Следует подчеркнуть, что в православной богослужебной традиции вообще нет ни одной службы, в которой не были бы представлены богородичные песнопения. Игуменья Таисия, на протяжении почти всей своей монашеской жизни неся клиросное послушание (она была простой певчей,

регентом и даже сама сочиняла церковные гимны, например, составила акафист святому праведному Симеону Богоприимцу), прекрасно знала порядок богослужения и богородичные песнопения, которые, на наш взгляд, определили некоторые особенности её поэтических произведений, посвященных Божией Матери.

В поэтическом наследии матушки Таисии, несомненно, нашел отражение и личный духовный опыт. Однажды, к примеру, как рассказывается в её «Записках», она узрела во сне, как осталась одна в церкви поправлять лампы. Вдруг монахиня «увидела у себя на руках младенца <...> неописанной красоты, светлого, прозрачного...» [2, с. 157]. Матушка Таисия понимает, что это «не простой младенец, а Богомладенец» [2, с. 157], она обращает внимание на то, что Он лежит на её «грязных от лампадной копоти и масла руках ничем не покрытый...» [2, с. 157]. «Как же это я держу Богомладенца такими грязными руками, да и рукава моего подрясника грязны и засалены, и все белье на мне грязно» [2, с. 158], – думает игумения Таисия и пытается найти чистую одежду, но не находит. Тогда она вспоминает, что у нее в кармане есть чистые платки, достаёт их и покрывает ими рукава подрясника и руки, чтобы «снова принять Младенца» [2, с. 158]. Но прежде она «с большим благоговением, поклонившись Ему (матушка Таисия положила Богомладенца на скамейку в храме. – Е. Н.), <...> лобызала Его святыя стопы (здесь и далее выделено мною. – Е. Н.) и, простирая руки, чтобы взять Его, воскликнула: “Коима рукама прикоснуса нетленному Твоему телу, Агнче Божий?”» [2, с. 158].

Таким образом, в своем сновидении игумения Таисия, по существу, пережила те же ощущения, что выпали и на долю самой Богоматери в общении с Богомладенцем Иисусом Христом. Интересно, что выделенные нами строки из «Записок» игумении Таисии почти дословно повторяются ею в стихотворении «Приснодеве (Мысли в ночь на Рождество Христово)», в котором праведная старица обращается к Деве Марии с такими словами:

«Скажи, как в ясли положила?

Иль как повила пеленой?

Улыбкой прежде подарила

Иль умиления слезой?

К груди ль Своей Его прижала?

Иль преклонила пред Ним?

Или стопы Его лобзала? (курсив мой. – Е. Н.)

Или беседовала с Ним?» [3, с. 10]

В то же время, вне всякого сомнения, стихотворение «Приснодеве» игумении Таисии связано и с традицией богослужебных песнопений, и в первую очередь – с песнопениями и молитвословиями службы Рождеству Христову. По своим жанровым особенностям стихотворение «Приснодеве» представляет собой лирическое стихотворение-размышление («мысли», как определяет его игумения-поэтесса), построенное в форме обращения к Божией Матери. Стихотворение имеет кольцевую композицию. Оно начинается обращением-восклицанием к Богородице с целью привлечения Её внимания:

О, Дева чистая, Святая,
О, Мати Бога всех Творца! [3, с. 10],

а заканчивается обращением-прославлением Девы Марии, содержащим и вывод из размышления-беседы игумении Таисии с Нею:

О, Мати-Дева, чудо девства,
Ты – дочь Небесного Отца,
Святого Духа Ты Невеста,
Мать Сына Божия, Христа! [3, с. 10]

Основная же часть этого поэтического произведения представляет собой сокровенную беседу с Божией Матерью, насыщенную обращенными к ней риторическими вопросами. Матушка Таисия пытается представить себе ощущения Девы Марии в тот момент, когда Она впервые «...узрела / Младенца Господа Христа»... [3, с. 10].

Целой серией вопросов риторического характера («Скажи, как в ясли положила?» «К груди ль Своей Его прижала?» и т.д.) благочестивая старица раскрывает состояние Богородицы в чудный миг Рождества Христова.

По своей ритмической организации стихотворение «Приснодеве» относится к наиболее распространенному в русской поэзии четырехстопному ямбу, что сближает его, конечно же, со светской поэтической традицией. В то же время активное использование церковнославянской лексики («Мати», «узрела», «девическое чрево» и т.д.) сближает его с богослужебными песнопениями. В первую очередь – с песнопениями и молитвословиями в честь Божией Матери. Так, с богородичной стихирой 5-го гласа 9 часа навечерия Рождества Христова стихотворение «Приснодеве» связано не только по смыслу, тематически (темой Рождества Христова), но и словесным рядом, лексическими формулами («пеленами, якоже земень, повивается» (читаем в стихире) – «повила пеленой» (в стихотворении), «в яслех возлежит» (в стихире) – «в ясли положила» (в стихотворении), «от сосцевъ млекомъ питается» [4, с. 44] (в стихире) – «к груди Его... прижала» [3, с. 10] (в стихотворении) и т.д.).

Название другого стихотворения игумении Таисии, посвященного Божией Матери, «Что ты наречем, о, Благодатная!» непосредственно отправляет читателя к совершенно определенному богослужебному тексту: богородичну 1-го часа [5, с. 78]. Главная тема богородична выявляется уже в первой его строке – «Что Ты наречем, о, Благодатная!» («Как воспоем, прославим Тебя, о, Благодатная!») – это тема прославления Богоматери. Она находит выражение и в тексте богородична, и в стихотворении игумении Таисии, которое, выражаясь музыкальной терминологией, можно, на наш взгляд, назвать вариацией на тему богородична 1-го часа. Не случайно поэтому слова богородична получают своеобразное развитие в стихотворных строчках матушки Таисии: «Небо, яко возсияла еси Солнце правды» (читаем в 1-ом часе) – «Ты – всей вселенной украшение» (у игумении Таисии); «Рай, яко прозябла еси цвет нетления» (1-ый час) – «Ты – горних ликов похвала»; «Ты одесную Бога Слова / В сияньи чудном предстоишь...» (игумения Таисия); «Деву, яко пребыла еси нетленна» (1-ый час) – «Чудо нетленной красоты» (игумения Таисия); «Чистую мать, яко имела еси на Святых Твоих объятиях Сына, всех Бога» (1-ый час) – «Ты – Мать Сына, Бога Слова...» (игумения Таисия).

И стихотворение продолжается похвалой в честь Святой Девы, поэтесса, четко следуя догматическому Богословию, проводит соотношение Богоматери со Святой Троицей:

Ты – Храм пресветлый Божества,
Палата Духа Пресвятаго!
Ты – Параклитова Невеста,
Ты – совершенство чистоты! ... [3, с. 10].

Далее следуя принципу единоначатия, характерному для гимнографии, мать Таисия продолжает славословие в честь Приснодевы:

Ты – всей вселенной украшенье,
Ты – горних ликов похвала,
Ты – земнородных обновенье,
Ты – ликов девственных краса! [3, с. 11].

Наконец, по традиции православных молитвословий как богородичен 1-го часа, так и стихотворение благочестивой старицы заканчиваются обращением к Божией Матери с просьбой о заступничестве и молитвенной помощи: «Того моли спастися душам нашим» (1-ый час) – «И нас небесного покрова,/ Твоих собратий, не лишишь!» [3, с. 11] (игумения Таисия). Третье стихотворение богородичного цикла матери Таисии «Пред чудотворною иконой Богоматери (В Казанском соборе)» прежде всего ориентировано, по нашему мнению, на традиции православных молитвословий, читаемых перед иконами Божией Матери (канонов, акафистов).

В стихотворении могут быть выделены, на наш взгляд, 4 композиционно-смысловых фрагмента. В первом описываются ощущения монахини от пребывания в храме Богородицы: «Как хорошо в Твоем храме, Владычица! // Как сладко душе и светло!» [3, с. 12] – восклицает матушка Таисия.

Вторая часть стихотворения – обращение Богоматери (лик которой «Божественной славой сияющий / Безмолвно вещает сердцам» [3, с. 12]) ко всем людям с призывом к молитве и покаянию. При этом Дева Мария обещает всем, обращающимся к Ней с молитвой, свою защиту и Покров. Затем следует четверостишие, восхваляющее «Милосердную Мати Пречистую», «нашу Мать и Покров» [3, с. 12]. И в заключение, наконец, молитвенное обращение к «Мати любимой» с просьбой «моления грешных» принять.

В рассматриваемом стихотворении игумения Таисия сумела, как нам представляется, хорошо передать атмосферу молитвенного общения с Божией Матерью через обращение к Ее чудотворным образам. Кроме того, характерным для этого произведения следует считать употребление лексического ряда (в первую очередь обращений), типичных для канонов и акафистных молитвословий в честь различных икон Богоматери («Милосердная Мати Пречистая», «Мати любимая» [3, с. 12] и т.д.).

Итак, по известным фактам биографии игумении Таисии нетрудно найти подтверждение особого отношения матушки к Богородице. При этом её стихи не становятся простым переложением гимнографических концептов четырехстопным ямбом. Гимнография слагается нарочито бесстрастно, дабы при использовании её при молитве человек мог всегда в ней раскрыть свое, а не следовал бы за чувствами и эмоциями гимнографа. Матушка Таисия приносит в поэзию и эмоциональное начало, она не стесняется говорить о своей любви к Приснодеве:

Как сладко душе и светло!
Свободно, спокойно в нем каждому дышится,
На сердце легко и тепло!
Словно Сама Ты, о, Мати Всепетая,
Сама Ты здесь с нами стоишь;
Любовию Матерней к людям согретая
На всех с состраданьем глядишь!
О, Милосердная Мати Пречистая!
Безмерна Твоя к нам любовь;
Ты нам Заступница в скорбех пребыстрая,
Ты наша Мать и Покров!
О! не оставь же нас, Мати любимая,

Молиться Тебе – вразуми;
И с верою теплой Тебе возносимые
Моления грешных прими! [3, с. 12]

Подтверждением этому служат и рассмотренные поэтические произведения благочестивой старицы, посвященные Богоматери. В то же время следует отметить, что игумения Таисия почитала Деву Марию прежде всего как Мати Богомладенца Иисуса Христа, то есть, почитая Ее, в первую очередь чтит все же Господа Иисуса Христа и Святую Троицу.

По мнению протоиерея Геннадия Беловолова, настоятеля Леушинского подворья в Санкт-Петербурге, духовная поэзия игумении Таисии «...рождается из глубины сердца, очищенного от страстей и возлюбившего "всей крепостию" Бога, и от избытка сердца возглашает глаголы, в которых нет лжи. В ней слово "вдохновение" имеет свой первоначальный и единственный смысл – духновение свыше, дыхание Духа Святого. Такая поэзия является из благодатной молитвы как ее свет, отражаемый в образах этого мира....Стихи матушки Таисии – уникальный духовный дневник инокини, запечатлевший ее опыт богообщения. Название сборника "Духовные стихотворения" обозначает не столько тематику, сколько внутреннее качество стихов. Это стихи-молитва, стихи-исповедь, стихи-проповедь. Это сокровенная "жизнь во Христе" благодатной старицы Божией, запечатленная в стихах, выраженная на доступном нам языке поэзии» [6].

Рассмотрение поэзии игумении Таисии требует привлечения и других аспектов её наследия: церковно-исторических, мемуарных, богословско-публицистических и собственно гимнографических её сочинений, при этом следует проанализировать не только основные образы, но стиль, строфику, ритмику, жанровую специфику, соотношение её творений с со светской и церковной словесными традициями.

Важной и актуальной темой дальнейших филологических изысканий может стать и соотнесение стихов матери Таисии с творчеством А. С. Пушкина, выявление её рецепции некоторых тем и мотивов его поэзии, составление её поэзии с творчеством иных монашествующих, не пренебрегавших лирой (например, монахини Марии (Елизаветы Шаховой [7]) и матери Марии (Елизаветы Кузьминой-Караваевой). Возможно также сравнение образа Богоматери у игумении и светских поэтов (например, у С. Есенина). Целесообразно и общетипологическое изучение тем и образов духовной поэзии в различных национальных литературах: русской, украинской, включая период барокко, польской, в том числе Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого,

Зигмунда Красинского [8], особенно его произведений «Nieboska komedia» (1835, «Небожественная Комедия»), «Irydion» (1836, «Иридион») «Przedswit» (1843, «Рассвет») «Psalmy przyszlosci» (1845, «Псалмы Будущего»), западно-европейской в компаративистическом изучении наследия матери Таисии и Терезы Авильской.

Список литературы

1. Игумения Таисия. Записки. Леушинский монастырь. 1916.
2. Игумения Таисия. Записки и письма игумении Таисии, настоятельницы Леушинского монастыря. М.: Паломник, 2000.
3. Игумения Таисия Леушинская. Полное собрание духовных стихотворений. СПб., 2004.
4. Последование часов, певаемых в навечерии Рождества Христова, и служба на Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1999.
5. Часослов. Черновцы, 2001.
6. Беловолов Геннадий, протоиерей. Поэзия как духовное делание. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://leushino.ru/thaisia/poetry.html> (дата обращения: 15.10.2019).
7. Аксиненко Е. М. О месте поэмы в творческом наследии монахини Марии (Елизаветы Шаховой) // Эпические жанры в литературном процессе XVIII – XXI веков: забытое и неизвестное. Псков. 2011. Т. 2. С. 136–143.
8. Козляков Вячеслав. Владислав Ходасевич и Зыгмунт Красинский // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 319–329.

References

1. Igumeniya Taisiya. *Zapiski* [Scrapbook]. Leushinskii monastyr'. 1916.
2. Igumeniya Taisiya. *Zapiski i pis'ma igumenii Taisii, nastoyatel'nitsy Leushin-skogo monastyrya* [Notes and letters of the abbess of Taisia, abbess of Leushinsky monastery]. Moscow: Palomnik Publ., 2000.
3. Igumeniya Taisiya Leushinskaya. *Polnoe sobranie dukhovnykh stikhotvoreniy* [Complete collection of spiritual poems]. St. Petersburg, 2004.
4. *Posledovanie chasov, pevaemykh v navecherii Rozhdestva Khristova, i sluzhba na Rozh-destvo Gospoda Boga i Spasa nashego Iisusa Khrista* [Following hours chanted on the eve of the Nativity of Christ, and service for the Nativity of the Lord God and Savior Jesus Christ]. Moscow: Izd-vo Moskovskoi Patriarkhii, 1999.
5. *Chasoslov* [The Book of Hours]. Chernovtsy, 2001.
6. Belovolov Gennadii, protoierei. *Poeziya kak dukhovnoe delanie* [Poetry as a spiritual work]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <http://leushino.ru/thaisia/poetry.html> (data obrashcheniya 15. 10. 2019).
7. Aksinenko E. M. *O meste poemy v tvorcheskom nasledi monakhini Marii (Elizavety Shakhovoi)* [On the place of the poem in the creative heritage of the nun Maria (Elizabeth Shakhova)] *Epicheskie zhanry v literaturnom protsesse XVIII – XXI vekov: zabytoe i neizvestnoe*

[Epic genres in the literary process of the XVIII – XXI centuries: forgotten and unknown]. Pskov. 2011. T. 2. Pp. 136–143.

8. Kozlyakov Vyacheslav. *Vladislav Khodasevich i Zygmunt Krasinski* [Vladislav Khodasevich and Zygmunt Krasinsky] *Nachalo veka. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury* [The beginning of the century. From the history of international relations of Russian literature]. St. Petersburg, 2000. Pp. 319–329.

Пространственные образы в художественной системе рассказа Н. С. Лескова «Тупейный художник»

В статье рассматриваются пространственные образы в рассказе Н. С. Лескова «Тупейный художник»: как реальные феномены города Орла и его окрестностей, исторический и географический Рушук, так и вымышленные образы, обладающие потенциальным символизмом, – скотный двор, кабак, постоялый двор, каторга. Исследуются их функционирование, семантика, символика, роль в создании художественной концепции рассказа.

Ключевые слова: Н. С. Лесков, рассказ «Тупейный художник», художественное пространство, Свято-Троицкий собор, Борисоглебский храм, город Орел, Ильинская площадь, село Сухая Орлица, Рушук, скотный двор, дворянская усадьба, постоялый двор, кабак, каторга.

Lyudmila Vigerina

Spatial Images in the Artistic System of N. S. Leskov's Story "Toupeiniy Artist"

The article deals with spatial images of N. S. Leskov's story "Toupeiniy artist": both real phenomena of the town of Orel and its environs, the historical and geographical Rushchuk, and potentially symbolic fictional images: a noble estate, a cattle yard, a tavern, inn, and exile. Their functioning, semantics, symbolism, role in creating the artistic concept of storytelling are investigated.

Key words: N. S. Leskov, the story "Toupeiniy artist", artistic space, Holy Trinity Cathedral, Borisoglebsky Cathedral, the town of Orel, Pinskaya Square, the village of Dry Orlitsa, Rushchuk, barnyard, noble estate, inn, tavern, exile.

Рассказ Н. С. Лескова «Тупейный художник» относится к орловскому тексту творчества писателя. Исследователь биографии и творчества писателя Е. Н. Ашихмина справедливо отмечает: «Орел и его обитатели на протяжении его (Н. С. Лескова. – *Л. В.*) творческого пути служили источником вдохновения и жизненной опорой писателю, что нашло отражение в целом ряде его романов, повестей и рассказов <...>. Орел, описанный пером Лескова,

при сохранении индивидуальных черт своего облика, одновременно вырастает у писателя до обобщения, являя собой пример и образец постижения истории российской повседневности» [1].

С нашей точки зрения, реалии орловского пространства в контексте рассказа «Тупейный художник» не только формируют установку на документальность, достоверность, но и обладают символическими коннотациями, тем самым усложняя семантику художественного пространства текста, углубляя его сюжетную перспективу.

Целью настоящей статьи является анализ пространственных образов рассказа «Тупейный художник», их роли и значения для художественного целого.

В нашем исследовании мы будем исходить из того, что «язык художественного пространства» – «особая моделирующая система»: «...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений», оно «подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира»: временных, социальных, этических, философских, религиозных и других [3, с. 252–253].

Сюжет в «Тупейном художнике» развивается в географическом пространстве города Орла и его ближайших окрестностей и включает в себя следующие реалии: «проклятая усадьба» и театр графа Каменского, село Сухая Орлица, Борисоглебский собор и Свято-Троицкий храм, Троицкое кладбище, площадь Ильинка. В художественное пространство рассказа входят также такие образы, как турецкий Хрущук (искаженное от Рущук – названия города в Болгарии), скотный двор, «светлая телячья изба», кабак, постоялый двор, ка-торга. Рассмотрим особенности изображения, функционирования, семантики и символики каждого из указанных локусов.

Образ театра и «проклятой» усадьбы графа Каменского возникает в самом начале воспоминаний рассказчика: «Ребенком, в сороковых годах, я помню еще огромное серое деревянное здание с фальшивыми окнами, наклеиванными сажей и охрой, и огороженное чрезвычайно длинным полуразвалившимся забором. Это и была проклятая усадьба графа Каменского, тут же был и театр. Он приходился где-то так, что был очень хорошо виден с кладбища Троицкой церкви...»

Противопоставление и в то же время связь образов кладбища и церкви и «проклятой» усадьбы создают напряженное, конфликтное пространство сюжета.

Определение «проклятая» по отношению к усадьбе указывает на гибельность места, опасность для человека. Проклятое место – нечистое, бесовское, связанное со смертью. Не случайно образ графа, владельца усадьбы, соотнесен с образом «адского Сатаны», подчеркивается, что он в бога не верил, духовных терпеть не мог, «и один раз на пасхе борисоглебских священников со крестом борзыми затравил». Народная молва называет его «неслыханным тираном».

Борисоглебские священники отсылают читателя к образу Борисоглебского храма города Орла, посвященного русским страстотерпцам князьям Борису и Глебу, а вместе с тем и к житийному мотиву мученичества за веру, к христианским ценностным категориям смирения, терпения и жертвенной любви, которые вступают в диалогические отношения в контексте целого рассказа с ценностями героя Аркадия Ильича: личностная энергия, сметка, сила, с помощью которых герой стремится овладеть счастьем. В то же время упоминание священников церкви Бориса и Глеба, которых граф «затравил» в пасху, имеет целью обрисовать его «зверообразие», усилить до гипертрофированного масштаба злодеяния Каменского, оправдать народное наименование его «адским Сатаной».

Образы затравленных графом борисоглебских священников имеют также значение пророчества последующих трагических событий рассказа, но одновременно они напоминают о жертвенной любви, христианском смирении, о братстве как идеале человеческой жизни: во все века святые Борис и Глеб почитались в русской христианской культуре как «обоюдоострый меч», защищающий Русь от «межусобных раздоров и неприятельского меча, от голода и озлобления, от всякой беды» [2, с. 187].

Так в художественной системе рассказа возникает соотнесение графа Каменского со Святополком окаянным из «Сказания о Борисе и Глебе», Аркадия – с братьями князьями-страстотерпцами, формирующее смысловой подтекст. Это позволяет автору наметить еще одну глубинную перспективу рассказа: трагизмом отличается не только эпоха крепостного права, но русская история в целом. Дело заключается не столько в социальном феномене крепостничества, сколько в забвении христианских ценностей или пренебрежении ими.

Образ «проклятой» усадьбы вызывает ассоциации с образом замка в романтических балладах и литературных сказках. Как в замке есть потайные комнаты, где спрятаны замученные жертвы, как, например, в замке Синей Бороды из сказки братьев Гримм, так и в доме графа Каменского есть «потайные погреба, где люди живые на цепях как медведи сидели»: «Бывало, ес-

ли случится когда идти мимо, то порою слышно, как там цепи гремят, и люди в оковах стонут. А другие даже с медведями были прикованы, так что медведь только на полвершка его лапой задрать не может». Этот мотив с медведями на цепях отсылает и к повести А.С. Пушкина «Дубровский», подчеркивая типичность подобного явления национальной жизни.

«Проклятая» усадьба графа Каменского соотносится с адом: героиня рассказа Любовь Онисимовна прямо называет графа «адским царем Сатаной», ограда усадьбы отсылает к ограде ада, крики и стоны из подвалов дома Каменского напоминают звуки ада: стоны, скрежет зубовой и проч. Колорит дома графа Каменского: серый, окна, намалеванные сажей и охрой, – производит «страшное» (по словам Любви Онисимовны), отталкивающее впечатление. Определение «фальшивые» окна имеет не только прямое значение, но и метафорическое, подключаясь к ряду явлений, определенных тоже как фальшивые: фальшивое выражение физиономии графа, так как оно является результатом усилий тупейного художника придать «зверообразию» Каменского важное «воображение», фальшивая форменность эпохи («не могу сказать, Александра Павловича или Николая Павловича»).

Брат графа Каменского стремится придать своему «некрасивому и ничтожному лицу» тот вид, который требовался от военных: «перед старшими воображалась смирность, а на всех прочих отвага безмерная хорохорилась». Автор подчеркивает отсутствие человеческих черт в отрицательных героях-злодеях, театральность и фальшь официальной жизни, актерство государственных лиц и самого царя.

Домом без окон, «тюрьмой да заключевой» в народных причетах называют гроб. Тем самым дом графа Каменского получает смыслы «мертвого дома», тюрьмы, что и проявляется в сюжете судеб героев. Для «тупейного художника» Аркадия театр и усадьба становятся тюрьмой в прямом смысле слова: граф «всегда держал его при своей уборной, и кроме как в театр, Аркадий никуда не имел выхода. Даже в церковь для исповеди или причастия его не пускали». Актрисы крепостного театра так же на положении пленниц графа: «Нас, актрис, берегли в таком же роде, как у знатных господ берегут кормилиц, при нас были приставлены пожилые женщины, у которых есть дети, и если, помилуй бог, с которою-нибудь из нас что бы случилось, то у тех женщин все дети поступали на страшное тиранство».

Полуразвалившийся забор усадьбы отсылает и к известным образам романтической культуры: развалины, старые замки, с которыми связаны обычно таинственные и ужасные события, описанные в балладах или романтических литературных сказках. Автор использует романтические поэ-

тические штампы для описания усадьбы: «мрачные и серые развалины». Сюжет жизни Любви Онисимовны напоминает сюжет красавицы, которую злой тиран заключил в своем замке. Только смелый рыцарь сможет освободить ее. История Любви Онисимовны заставляет вспомнить и русские народные сказки: красавица томится у злого Кощея, добрый молодец должен ее освободить.

Усадьба в русской культуре XVIII – XIX веков была образом рая, Аркадии, о чем свидетельствуют и типичные названия усадеб того времени: Раек, Отрадное и т.п. Идиллический мир усадебной жизни нашел широкое отражение в произведениях Г. Р. Державина, В. В. Капниста, А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и других. «Инакомыслящий» Н. С. Лесков изображает дворянскую усадьбу в «Тупейном художнике» как своего рода Антиаркадию, в которой царит тиран, сеющий страх, творящий зло, жестокие расправы над невинными.

«Проклятой усадьбе» и театру противопоставлена церковь как пространство спасительное, где герои могли бы спрятаться от тирана и обвенчаться. Но церкви достичь им не удалось, так как поп-сребролюбец продал их слугам графа. Речь в рассказе идет скорее всего о Троицкой церкви, так как в Сухой Орлице, где надеялись спрятаться влюбленные, не было своего храма, а прихожане были приписаны к Троицкому храму. Характерно, что писатель «отправляет» своих героев именно в деревню Сухая Орлица, где «смелый священник» «отчаянные свадьбы венчает». Сухая Орлица – реальное географическое название села по названию реки – в контексте рассказа проявляет свое символическое значение: высохшая река – погибшая, место смерти, а не жизни, пересохший источник живой жизни. Образ высохшего источника в символическом плане указывает на гибельность места, куда бегут герои: даже духовное лицо здесь оказывается утратившим совесть, сдавшим нравственные позиции.

Не удалось героям достичь и турецкого Хрущука (болгарского города Рущука), земли обетованной для беглых крестьян графа Каменского. Странное место избирает герой Лескова в качестве аркадского, где можно обрести волю и счастье, ведь Рущук находился в руках турок, он был важным форпостом и местом стоянки турецкой дунайской флотилии [5]. За крепость велась непрерывная война, в которой участвовала и русская армия. Так, «в кампанию 1773 года русские войска, под начальством графа Салтыкова, ограничивались наблюдением за Рущуком и бомбардированием его» [5]. В июне 1810 года Рущук был осажден отрядом генерала Засса, крупное соединение наших войск под командованием Н. М. Каменского предприняло штурм ту-

рецкой крепости, но безуспешно – русские войска понесли огромные потери. Крепость была сдана лишь в результате долгой осады. В войну 1828–29 годов Руцук находился вне сферы действий русских войск. Борьба за Руцук продолжалась и в восточную кампанию 1853–1856 гг., и в 1877–1878 гг. Место постоянных военных действий вряд ли могло стать приютом для влюбленных. Следовательно, таким локусом, как Руцук, писатель указывает на обреченность избранного Аркадием пути спасения, поиска аркадского места на земле.

После побега и наказания Любовь Онисимовна оказывается на скотном дворе, «потому, что была под сомнением, не сделалась ли она вроде сумасшедшей? Таких скотам уподобившихся на скотном и испытывали, потому что скотники были народ пожилой и степенный, и считалось, что они могли «наблюдать» психозы». Так возникает соотнесение героини с юродивыми, отказавшимися ради Бога от человеческого разума, они обычно предстают в житийных текстах окруженными собаками или иными животными. Именно здесь на скотном дворе, в телячьей избе находит героиня душевный покой: «И мне тут очень хорошо было...» Любовь Онисимовна изображена среди теляток: «скотинки эти у меня как детки были. К теляткам, бывало, так привыкнешь, что когда которого отпоишь и его поведут колоть для стола, так сама его перекрестишь и сама о нем после три дня плачешь». Плач об «умершей скотине» Любови Онисимовны напоминает традиционный для житийной литературы мотив, известный, например, по житию протопопа Аввакума, что дает возможность воспринимать героиню в свете житийной традиции.

«Светлая телячья изба» отсылает к образам райской жизни человека в гармонии со всеми тварями, созданными Богом. Образ тельца упитанного в христианской культуре «напоминает о той великой, определившей судьбы мира жертве, которую принес Христос» [2, с. 135].

Тельца закланного изображают на иконах Троицы. Так, на самой известной иконе А. Рублева в центре изображен сосуд с головой жертвенного тельца как символа жертвенной любви.

«Самобытность каждого лица Троицы и их единение, великий акт милосердия, жертвенной любви как основу этого единения, на котором зиждется мир, сумел передать Андрей Рублев» [2, с. 137].

Не апеллирует ли Лесков к памяти русского читателя, вызывая в его воображении иконописные образы Троицы, которые и есть ответ на вопрос о смысле человеческой жизни, ее ценностей.

Таким образом, «телятки» в «светлой телячьей избе» – тельцы закланные, трехдневный плач о них Любви Онисимовны вводят в рассказ образ Троицы, который становится ценностным смысловым центром художественного мира «Тупейного художника». Тема Троицы поддерживается в рассказе и образом орловского собора Живоначальной Троицы, на кладбище которого и состоялся «рассказ на могиле».

Характерно, что портрет Любви Онисимовны дается в рассказе на фоне могильного креста и Свято-Троицкого собора, которые становятся своего рода эмблемами героини.

Так образ Троицы, тельца закланного приобретают особое значение для художественной концепции рассказа.

По христианским представлениям, Троица – «это Бог, единый в трех лицах, в трех ипостасях. Бог Сын – второе лицо, вторая ипостась Троицы – во-человечился, пришел в мир как воплотившийся Спаситель Иисус Христос. О его личности, открывшейся человеку, о жизни Иисуса Христа повествует Евангелие. Само же божественное бытие непостижимо для человека, непостижима ему до конца и тайна Троицы. Размышляя о ней, человек постигает то, что ему открывает Бог о своем бытии, на котором зиждется мироздание» [2, с. 132–133].

Церковь считает, что «сошествие Святого Духа на апостолов является событием, открывающим миру действие всех трех ипостасей Троицы. Здесь исполняется обещание Спасителя, Бога Сына, данное ученикам, а вместе с ними – всему роду людскому. «Я умоляю Отца и Иного Утешителя пошлет вам – Духа Святого, иже от Отца исходит. Когда же придет Он, научит вас и наставит на всякую истину» [2, с. 133].

Образ Троицы в рассказе воплощает авторскую позицию, его проповедь любви, на которой только и может быть основана гармоничная жизнь на земле.

В «светлой телячьей избе» героиня обретает душу живую, становится на путь жертвенной любви, что иллюстрируется отношением ее к Дросиде, ее словами, обращенными к рассказчику: «...простых людей ведь надо беречь, простые люди все ведь страдатели».

Образ Аркадия, которого зарезал постоянный дворник, также соотносится с образом тельца закланного: способ убийства – «горло перехватил» – отсылает к закланию жертвенного животного. Заметим, что нож – орудие заклания – иногда изображается на иконах Троицы. В иконописи все изображенные детали значимы и символичны. Так, на иконе Троицы XVI века, созданной псковским мастером, на белой столешнице «золотятся три чаши, лежат хлебы, ножи и лжицы (ложки)» [2, с. 135].

В рассказе образ церкви Святой Троицы выступает как образ, являющийся маяком для людей, как обещание обретения Божественной истины жизни, постижения смысла судьбы человеческой. А пока открывается человеку то, что явил собой Христос, – жертвенная любовь.

В последней главе рассказа сообщается о наказании на Ильинке зарезавшего Аркадия постоянного дворника. Ильинка – торговая площадь в Орле, где в XVIII – XIX веках приводили в исполнение наказания преступников и беглых крестьян. Единодушия среди краеведов нет по поводу происхождения названия площади; стоит, видимо, согласиться, что скорее всего – по названию часовни Илии пророка, которая не сохранилась, как и документы о ней. Площади и улицы часто именовали по тем культовым сооружениям, которые располагались на них.

Отчество главного героя рассказа – Ильич: пророк Илия оказывается отцом и небесным покровителем Аркадия. Тем самым подчеркивается, что наказание осуществляется не только профанной силой земного юридического закона, но и по высшей справедливости.

Располагая в тексте рядом слова «...на Ильинке... за Аркадия Ильича...», Н. С. Лесков акцентирует внимание на имени пророка, напоминая читателям о Страшном суде, неизбежности наказания за грехи, необходимости покаяния.

Смерть настигает Аркадия, вернувшегося с войны, на постоялом дворе. Казалось бы, счастье Аркадия и Любви Онисимовны «так близко, так возможно»: Аркадий обрел волю, благородное звание, офицерский чин, ордена и кресты, у него есть деньги, чтобы выкупить Любовь Онисимовну из крепостной неволи. Однако «постоялый дворник», соблазнившись пятьюстами рублями, зарезал Аркадия. Смерть героя не связана с социальными феноменами, он не жертва крепостничества, как можно было бы интерпретировать, учитывая посвящение к рассказу: «Светлой памяти благословенного дня 19-го февраля 1861 г.». Он является жертвой страстей, соблазнов, отступления от христианских заповедей. Тем самым автор акцентирует внимание на проблематике не социальной, а нравственной.

Образ постоялого двора как места бесовского, где все может случиться, характерен для русской литературы второй половины XIX века (повесть И. С. Тургенева «Постоялый двор», пьеса А. Н. Островского «Горячее сердце» и др.). Образ постоялого двора в романах И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и некоторых других становится метафорой русского общества, утратившего соборность, христианские нравственные ориентиры, представляющего собой хаос.

Образ каторги вводится в рассказ как мотив покаянного пути, очищения от грехов и выхода к новой жизни: постоялый дворник после наказания кнутом «в каторжную работу клейменный пошел».

Возникает в рассказе и образ кабака, в котором Любовь Онисимовна наполняет свой «плакончик», чтобы «облить уголь этим ядом», то есть чтобы унять боль в сердце («сердце у меня как уголь горит, и истоку нет», – признается Любовь Онисимовна). Однако характерно, что Любовь Онисимовна в кабак не заходит, лишь протягивает руку кабатчику, чтобы налил в «плакончик», то есть не переступает границы, разделяющей ее пространство (светлая телячья изба, церковь, кладбище, могила со крестом) и пространство кабака. Образ Любви Онисимовны – это лесковский образ праведной грешницы. Возможно, образ праведного бражника навеян «Легендой о бражнике», которую А. Афанасьев включил в сборник русских легенд.

Таким образом, пространственные образы и их композиция в рассказе раскрывают художественный замысел автора, его аксиологию.

Можно согласиться с И. Н. Михеевой, которая считает, что «моделируемое в произведениях Н. С. Лескова пространство (на любом уровне) состоит из противопоставленных друг другу миров – праведного и неправедного – маркирующихся на основе представлений о вечных ценностях» [4, с. 149].

Своеобразие художественного пространства «Тупейного художника» (как, впрочем, многих произведений Н. С. Лескова) заключается в том, что автор обращается к реальному географическому пространству, создает образ Орла и его окрестностей точно, документально, но в то же время эти конкретные образы обладают символическими коннотациями. Стремление к достоверности, историчности связано с возможностями особого воздействия на читателя, с воспитательной функцией литературы, использование символических возможностей топонимов углубляло, расширяло подтекст рассказа, обеспечивало выход к вечным проблемам человеческого бытия, к вечным нравственным ценностям.

Введение в художественную систему рассказа таких пространственных образов, как храм Бориса и Глеба, Свято-Троицкий собор, Ильинская площадь, расширяет картину и во временном плане: подтекст рассказа отсылает и к библейским временам, и к русской истории XII века, и к эпохе крепостничества. Смысл рассказа не сосредоточен на конкретно-историческом феномене крепостного права и его нравственной оценке. Основная мысль рассказа состоит в том, что бедствия человеческие происходят от страстей, от забвения божественных заповедей, что смысл человеческой жизни – в любви к ближнему.

Список литературы

1. Ашихмина Е. Н. Город Орел в творческой лаборатории Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2010. 20 с.
2. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993. 223 с.
3. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
4. Михеева И. Н. Ценностный аспект пространственной структуры в цикле Н. С. Лескова «Праведники» // Христианское просвещение и русская культура: материалы XI научно-богословской конференции. Йошкар-Ола, 2008. С. 149–160.
5. Словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., 1911.

References

1. Ashikhmina E. N. *Gorod Orel v tvorcheskoi laboratorii N. S. Leskova: avtoreferat dissertatsii...k.fud.n.* [The city of Oryol in the creative laboratory of N. S. Leskov: author. diss. ... Ph.D.]. Orel, 2010. 20 p.
2. Barskaya N. A. *Syuzhety i obrazy drevnerusskoi zhivopisi* [Plots and images of ancient Russian painting]. Moscow, 1993. 223 p.
3. Lotman Yu. M. *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At school, a poetic word. Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1988. 352 p.
4. Mikheeva I. N. *Tsennostnyi aspekt prostranstvennoi struktury v tsikle N.S. Leskova «Pravedniki»* [The value aspect of the spatial structure in the cycle N. S. Leskova "The Righteous"] *Khristianskoe prosveshchenie i russkaya kul'tura. Materialy XI nauchno-bogoslovskoi konferentsii* [Christian enlightenment and Russian culture. Materials of the XI Scientific and Theological Conference]. Ioshkar-Ola, 2008. Pp. 149–160.
5. *Slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron Dictionary]. St. Petersburg, 1911.

И. А. Балашова, Л. В. Диденко

Поэма А. Блока «Соловьиный сад»: выбор пути

Статья посвящена исследованию мифологем и образов поэмы «Соловьиный сад». Источником их стали жизненные впечатления Блока, традиционные и авторские образы, произведения современной поэту живописи. Поэма имеет свойства притчи и выражает драму мучительных противоречий: когда герой счастлив, он огражден от «рокотания моря» и лишен полноты бытия. Скорого ее обретения не сулит возвращение на берег, но герой готов к трудному пути, к новым откровениям жизни и творчества.

Ключевые слова: А. Блок, мифологема, сад, муза, живописцы, символ, путь поэта.

Irina Balashova, Larisa Didenko

Poem of A. Block "Nightingale Garden": Pathway Selection

The article is devoted to the study of myths and images of the poem "The Nightingale Garden". The source of them was Blok's life impressions, traditional and author's images, works of the modern painting. The poem has the properties of a parable and expresses agonizing contradictions: when the hero is happy, he is fenced off from the "rumble of the sea" and is deprived of the fullness of life. Getting it soon does not promise a return to the shore, but the hero is ready for difficult road, for new revelations of life and work.

Key words: A. Block, mythology, garden, muse, painters, symbol, poet's way.

В письме редактору газеты «Русское слово» Ф. Благову от 30 ноября 1915 года А. А. Блок назвал поэму «Соловьиный сад» «лучшим, что у него сейчас есть» [4, VIII, с. 450]. Поэма была окончена в октябре 1915 года, и поэт отметил в «Записных книжках»: «Бахвалился поэмой (Любе и маме нравится)» [5, с. 268]. В новом произведении отразились «факты из всех областей жизни, доступных <...> зрению в данное время» [4, III, с. 297]. Исследователи отмечали важнейшую роль поэмы в развитии представлений Блока о назначении поэта и путях русской интеллигенции, в его размышлениях о собственном пути, о нравственном долге личности [13; 17; 25]. Однако сравнивая образы А. П. Чехова и А. А. Блока, З. С. Паперный отрицал «мажорное» восприятие итоговых образов поэмы «Соловьиный сад». Ученый

утверждал: если Чехов преисполнен надежд на будущее, то Блок повествует о «пугающе странном мире», его герой ушел из сада, «чтобы не найти места в мире», у него «впереди – ничего» [21, с. 130, 136, 139]. Для более глубокого осмысления проблемных аспектов необходимо внимание к главным образам поэмы, входящей в авторскую мифологию, в которой произведение стало явлением, обнаружившим новые свойства лиро-эпоса Блока и мировосприятия его героя.

В вариантах текста поэмы «Соловьиный сад» сохранились сведения о том, что автор предполагал повествование в третьем лице, думал о создании «рассказа в стихах», у него присутствовал образ океана [4, III, с. 580]. Тенденция к объективизации создателя лиро-эпоса существенна не только в связи с необходимостью дополнения лирической составляющей. В поэме на основе жанровых новаций формировались образные обобщения, выявившие изменения символистской поэтики Блока. Эпический план значителен в поэме, где герой-труженик, рабочий, но он и поэт, соотнесенный с автором стихов. Образные обобщения поэмы с ее размеренно торжественным ритмом уже в первых строках обнаруживают свойства притчи, вносящие новые интонации и краски в произведение поэта, у которого ранее преобладали лирическая напевность и таинственная символика. Поэма начата стихами:

Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне...
.....
Донесем до железной дороги,
Сложим в кучу, – и к морю опять... [4, III, с. 240]

Героя сопровождает «товарищ», и образ осла значим. В библейских притчах он показан как отличающийся надежностью в горах, выносливостью, пригодностью к тяжелой работе, привязанностью к хозяину. Потому он почитаем, а похитить его у сироты означало оставить последнего без надежды на выживание [3, с. 536, 537]. Этот вечный труженик дорог герою поэмы: он «мой», «усталый», «утомленный», с «усталой поступью». Их обоих «несут волосатые ноги», осел «бедный», «товарищ бедный», он и всепонимающий. И, как по воле Создателя заговорила ослица в притче о разоблаченном Валааме, осел в поэме наделен речью: «Что хозяин, раздумался ты?» Образы лиро-эпического произведения Блока обогащены содержанием древних мифов и потому являются мифологемами. Вместе с тем они соотнесены с образами лирики поэта, выявляют символистскую иносказательность, которая отличается, однако, от преобладавшей в лирике.

Драматизм жизни двух существ, угнетенных тяжелым трудом и жаждущих отдыха, усилен контрастным их миру, жизни, труду видом сада у дороги. В поэме, состоящей, подобно циклу, из небольших частей, по шесть, пять, четыре в ее средней части, вновь по пять и семь четверостиший, образ сада появляется в третьей строфе первой главки:

И кричит, и трубит он, – отрадно,
Что идет налегке хоть назад.
А у самой дороги – прохладный
И тенистый раскинулся сад [4, III, с. 240].

Сад увиден тогда, когда рабочий не отвлечен заботой о том, чтобы довести куски камня к железной дороге: он, как и его товарищ, отдыхает на обратном пути. А рядом с их дорогой всегда отрадный знойным днем, а не только на их пути «назад» и рифмующийся с этим словом «сад». Он большой, у него важные для двоих уставших свойства: сад «прохладный и тенистый». Крик осла – преобладающий звук в поэме, он становится ярким контрастом неумолкающим звучаниям прекрасного сада, и он «протяжный, долгий», проникающий в «душу, как стон» [4, III, с. 240, 244], и услышан последним, когда герой еще находится в саду.

В описании сада лишь раз прозвучало признание, что путники часто проходят мимо него: «Крик осла моего раздается / Каждый раз у садовых ворот». И этот повторяющийся крик радости отдыха получает отклик: «А в саду кто-то тихо смеется, / И потом – отойдет и поет» [4, III, с. 240].

В мечтах об отдыхе в саду герой преображается, и теперь он отчасти герой Блока-лирика. Время его переживаний становится плотным, сгущается, как вечерняя мгла, и раздумья приводят его к новому «сегодня». Он ждет часами, но сомнение исчезло: «сама отворила / Неприступные двери она».

Именно в описании сада и переживаний вовлеченного в его пространство героя Блок узнаваем как лирик-символист. Герой признается:

И в призывном круженье и пеньи
Я забытое что-то ловлю,
И любить начинаю томленье,
Неприступность ограды люблю [4, III, с. 241].

Путь героя, «знакомый, пустой, каменистый», становится «сегодня – таинственным», и труженика зовет «чуждый край незнакомого счастья» [4, III, с. 242, 243]. Отягченные метафоричностью определения связаны с желанием нового пространства, уводят «от точных предметных описаний», и предметы теперь – «знаки душевного состояния, духовного мира» [16].

Образ сада и его реалии присутствует в двадцати шести строфах семи главок поэмы, состоящей из тридцати семи строф. Его нет в двух первых, семи последних строфах и в первых строфах второй и третьей главок. Однако не сопровождаемый образами пути, дороги, товарища бедного, звуками рокотания моря и ударов прилива, преобладает он только в трех строфах четвертой главки. Последняя же строфа этой главки послесобытийна, и она покаянная. В ней герой признается в том, что «забыл о пути каменистом, / О товарище бедном моем» [4, III, с. 242, 243]. Паперный отметил контрасты двух частей первой строфы пятой и трех строф шестой главок, где «переход от одного сквозного образа к другому тем более крут и резок, что он никак не отмечен, не подготовлен никакими словами вроде “а”, “но” и т.п.» [21, с. 140]. Но, начатый в пятой главке («Пусть укрыла от дольного горя...»), этот контраст выразителен и во второй строфе шестой (впрочем, она имеет многоточие, означившее паузу):

Как под утренним сумраком чарым
Лик, прозрачный от страсти, красив!..
По далеким и мерным ударам
Я узнал, как подходит прилив [4, III, с. 244].

И присутствует тот же контраст во всех строфах шестой, где речь идет уже не о «неизбежности» бегства, но о нем самом. При этом меняются образы вновь более отчетливо притчевого повествования.

Мотив тяжелого труда, образ берега восходит к жизненным впечатлениям Блока, летом 1913 года отдохавшего с женой на Бискайском побережье Атлантического океана в Гетари [4, III, с. 585]. В этом старом рыболовецком порту юга Франции, откуда «открывается захватывающий вид на Биарриц и его скалистый берег, окаймленный тысячелетним флишем» [20], поэт видел «на скалистом берегу рабочего с киркой и ослом» [4, III, с. 585]. Это был добытчик слоистого флиша, который применялся для изготовления цемента. Вьющиеся розы на ограде – тоже жизненные реалии: они украшали одну из вилл на побережье [4, III, с. 585].

При описании сада происходило важное в поэме высвобождение смысловой точности предметного. Помня о Гетари, Блок живописал и рай шахматовской усадьбы, её «благоуханную глушь» [4, VII, с. 13]. В беседах с В. П. Енишерловым двоюродный брат Блока Ф. А. Кублицкий-Пиоттух вспоминал: «Отправляясь в Шахматово, мы ехали в деревню, а не на дачу. Дачная жизнь в семье Бекетовых была синонимом пошлости. А в деревне, кроме чтения и прогулок, надо было работать на земле, в саду, копать, сажать, рубить, словом, жить полноценной сельской жизнью» [11, с. 14]. Рабо-

та на земле, устройство сада стали частью жизни Блока, и это получило отражение в его переписке. Л. Д. Блок писала мужу 24 мая 1907 года: «Сегодня мы сажали лютики. Сначала в саду около дома <...>. Посадили очень скоро. Потом все помогали сажать и у нас. Табак, как всегда; против него вербены, резеда и флоксы, а на круглой клумбе, где маленькая новая роза, – всякие остатки. Нарциссы цветут уже все. Наши деревца и кусты, кажется, будут очень пушистые» [11, с. 15].

В поэме шахматовский сад узнаваем: «А у самой дороги – прохладный / И тенистый раскинулся сад»; «По ограде высокой и длинной / Лишних роз к нам свисают кусты». И соловьи – птицы средней полосы России, в их пении звучит музыка любви: «Вдоль прохладной дороги, меж лилий, / Однозвучно запели ручьи, / Сладкой песнью меня оглушили, / Взяли душу мою соловьи» [4, III, с. 240, 242]. Эти стихи, как и сюжет пребывания героя в саду, напоминают о ранней лирике поэта с ее образностью, обогащенной множественностью смыслов:

Я буду факел мой блюсти
У входа в душный сад.
Ты будешь цвет и лист плести
Высоко вдоль оград.

Цветок – звезда в слезах росы
Сбежит ко мне с высот.
Я буду страж его красы –
Безмолвный звездочет.

Но в страстный час стена низка,
Запретный цвет любим.
По следу первого цветка
Откроешь путь другим.
Ручей цветистый потечет –
И нет числа звездам.
И я забуду строгий счет
Влекущимся цветам [4, I, с. 246].

А для возвращающих эту образность тем поэмы значим и контекст русской живописи 1890–1910-х годов. Образы сада и пребывающих в нем созданы на основе поэтики символизма, и их свойства обусловлены также осуществленной автором актуализацией современного ему культурного контекста. Художники-символисты часто создавали сюжеты о райских уголках. Изучая живопись символистов как особое направление, А. С. Яковлева отме-

тила, что их идиллические мотивы «нередко выражают мифологему Золотого века», и устойчивым образом является изображение сада (парка), «связанное с категорией совершенного пространства» [26, с. 12]. В христианской же, фольклорной и литературной традиции сад – это пространство, «отовсюду ограждённое, умиротворённое, укрытое, упорядоченное и украшенное, обжитое и дружественное человеку – в противоположность тьме внешней, лежащему за стенами хаосу» [19]. Создавая художественный образ, Блок открыт этим влияниям и представляет известные мотивы: его сад наполнен благоуханием роз, увивших ограду, отягощенных росой, в нем поют соловьи, цветут лилии, шепчут ручьи, листья.

В облике сада, несомненно, отразились впечатления поэта, вызванные созерцанием картин современных живописцев. С этим вернулись традиционные символы, но была обогащена и предметная основа образных обобщений поэмы, свободных от неотчетливых ассоциаций. Блок посещал выставки художников, писал о них в статьях, письмах, записных книжках. Таковы его упоминания о вернисаже Союза русских художников, выставках Нового общества художников и В. Э. Борисова-Мусатова. Он особо выделял произведения К. А. Сомова, М. А. Врубеля, В. В. Кандинского, Б. М. Кустодиева, Д. Н. Кардовского [4, VIII, с. 231, 208; V, с. 673, 674].

Композиционные, сюжетные и мотивно-образные соотнесения поэмы «Соловьиный сад» с пейзажами художников-символистов многочисленны. Звуки, слышимые героем, обнаруживают «мелодийность» образа героини, смеющейся, поющей, и это «напев беспокойный», «напев неизвестный», и она вновь поет и кружится, оставаясь в центре звуков и образов сада. Подобной же музыкальностью образов отличались произведения Борисова-Мусатова. Показательна его картины «Летняя мелодия» (1904–1905), где растения обвивают, «опевают» строение, и так же мелодичны фигуры в саду и само композиционное расположение изображенных женщин [6].

В пейзаже Блока настойчиво повторяется мотив цветов, цветения, привлечения цветами, развивающий сюжет страстной любви. И так же эротичны изобразительные сюжеты символистов: в 1900 году Сомов создал картину «Остров любви». Чувственно-игривых влюбленных показал Мусатов в идиллическом сюжете 1901 года «Дафнис и Хлоя». В 1908 появился холст А. Н. Бенуа «Поцелуй», на котором двое влюбленных уединились в укромном уголке роскошного сада [2; 6; 24]. Блок выразил в поэме то же опьянение чувством, в поэме являются яркие цветовые образы: «вино золотистое», герой, опаленный «золотым» огнем любви. Это дополнило картину томления героя, завлеченного сладким пением соловьев, таинственной поющей обита-

тельницей сада. В «чуждом краю незнакомого счастья» его мечта – нищая перед звоном спадающих «запястий», и образ их уравнен с тем восхвалением библейской героини, когда с ожерельем сравнено округление ее бедер.

Отметим, что в восприятии героем сада как сладостного морока присутствуют две значимые детали. Первая – определение ночи, увиденной героем. Находясь у сада вечером и ночью, когда перед ним открылись двери, он видит тенистую ограду, которая «убегает в синюю муть». Это «муть» позднего вечера и ночи, таковы же «синий сумрак», «синяя мгла». Но это и предощущение движения вдвоем по другой, «прохладной» дороге, «меж лилий», погружения в состояние «незнакомого счастья», этого «чуждого края», который окажется комнатой в доме с закрытым (или прикрытым) голубым окном. Вторая значимая деталь – парадоксальное, пришедшее уже в момент обретения мира любви с его розами, ручьями, лилиями, звуками сада, признание героя в приверженности богатству реального, не мечты:

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья
Громче, чем в моей нищей мечте [4, III, с. 243].

В контексте образов Блока это не единственное подтверждение силы любви, освобождающей от тумана грез, прежде всего, творческих, поскольку любовник – поэт, увлеченный тайным в событиях. Таковы стихи 1902 года:

Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я любил твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив [4, I, с. 194].

Такое движение к реально-конкретному, к детали – источник обновления символизма акмеистами, а для Блока оно значимо и в связи с восприятием символа как порождающего выводимые из него конкретности [7]. В поэме же «Соловьиный сад» представление реального в образе стало и признанием общения с возлюбленной как с музой. Амбивалентность образа хозяйки сада дана в строках об апофеозе любви и в эстетической огласовке переживаний героя. Она вновь возлюбленная позже, и ее вовлеченность в пространство сада возвращена. А потому уход от нее не означает прощания с искусством, с поэзией, с творчеством. Уход героя сюжетен, но важен для него как также и поэта, что поддерживается лиро-эпическим жанром произведения. И этот уход из сада эстетически маркирован.

Герой приходит в сад во мгле, а проснется в «утреннем сумраке чаром». В соловьином саду с пеньем птиц от вечерней до утренней зари и молчанием

их днем нет дня, потому что день – время труда. В пространстве сада, с его оградой, резной решеткой, воротами, герой заключен внутри дома с его голубым окном также и в пределах, ограниченных пологом. В этих ограничениях пространства-времени он отделен от прежней жизни. Его влечет, а потом удерживает не только красота сада, но и желание счастья, любви, и манит звучащий, чарующий образ той, что тихо смеется, поет, чье белое платье мелькает «в синем сумраке».

Белое платье – значимая реалия русской культуры, словесной и живописной. Оно символизирует чистоту в поэтике Пушкина, и мелькающее среди деревьев сада белое платье Маши видит проезжающий мимо усадьбы Троекурова Дубровский, а позже он смотрит на портрет матери, изображенной молодой и в белом платье. В белом платье Марья Гавриловна ждет объяснения Бурмина, а Лиза, героиня повести «Барышня-крестьянка», читает письмо Алексея «в белом утреннем платьице», и, увидев ее, он «не мог удержаться от радостного восклицания» [1; 23, VI, 115]. Паперный отметил поэтизацию прошлого героиней Чехова, которой цветущее дерево напомнило покойную мать, и Раневская видит ее идущей по вишневому саду в белом платье [21, с. 133].

Но и на картинах современных Блоку русских художников юные девушки и дамы в летнем саду, в парке показаны в белых платьях, иногда украшенных цветками, и рядом с цветами. Таковы героини картин «Романс» Борисова-Мусатова (1900), «Утро» Врубеля (1897), «Концерт» и «Эхо прошлых времен» Сомова (1900; 1903), «Прозрачный воздух» и «Розы» Кандинского (1901; 1905) [6; 9; 12; 24].

Модное в 1910-х годов белое платье – домашнее, деловое, вечернее. Оно приталено, имеет широкий пояс, длину в пол, различается кроем юбки и лифа, длиной рукавов. Строго одета М. К. Брянчанинова на портрете 1903 года кисти Н. П. Богданова-Бельского. А в мастерской Н. П. Ламановой в 1903–1904 годах было изготовлено находящееся в коллекции Государственного Эрмитажа вечернее платье из белой тафты с драпированным поясом. Его «лиф покроя кимоно из белого шелкового муслина, с шелковыми манжетами», лиф-сорочка украшен серебряным галуном и серебряной нитью [22, с. 34–35, 131].

Бытовые, литературные, живописные реалии создают контекст образа, устойчивого в лирике Блока. Белое платье его героини – символ непорочности («Я любил твоё белое платье, / Утончённость мечты разлюбив»), возвышенности («Так пел ее голос, летящий в купол, / И луч сиял на белом плече, / И каждый из мрака смотрел и слушал, / Как белое платье пело в луче...»).

Так же прекрасна поющая, танцующая, страстно любящая героиня поэмы «Соловьиный сад»: «В синем сумраке белое платье / За решёткой мелькает резной»; «И она меня, лёгкая, манит, / И круженьем, и пеньем зовёт» [4, I, с. 194; II, с. 79; III, с. 241].

Чувства героя, увлеченного красками, звуками, благоуханием сада и его обитательницы, определяют богатство цветовых определений и эпитетов поэмы. Это «синяя мгла» вечера, «синий сумрак», в котором мелькает «белое платье», «синяя муть», в которую «убегает» ограда, «вино золотистое», «золотой» огонь, «сумрак чарый». Герой в мире любви, в волшебном ночном мире, и волшебным называет свой сад Сомов. Он создал в 1914 году картину «Волшебный сад (Ночное видение)», где узорная решетка ограды, цветы роз и парящая в синем покрывале полуобнаженная чувственная красавица [24]. Героиня Блока не обнажена, она даже целомудренна, но она так же «легка», она «манит», и ее движения такие же парящие, это «круженье», дополненное тихим смехом, звучанием поющего голоса и потому еще более влекущее. А герой поэмы пребывает в состоянии волшебства, он околдован и называет сумрак «чарым», и это окказиональное определение восходит к слову «чары», то есть «волшебство», «колдовство», «обаяние» [10]. Но на рассвете, услышав звуки прилива, герой «окно распахнул голубое». Как и белое платье героини, этот цвет значим. Он соотносим не только с устойчивыми в лирике Блока определениями цвета неба («Ты прошла голубыми путями...»), непорочности («голубая царица земли») [8], печали («В голубой далекой спальне...»), красоты («И любой колени склонит / Пред тобой... / И любой цветок уронит / Голубой...») [4, I, с. 112, 147; II, с. 83, 241]). Важны и впечатления поэта, созерцавшего полотно художников. Так, живописно окно с голубыми стеклами у Бенуа на картине «Зал Катальной горы в Ораниенбауме» (1901), воссоздающей интерьеры одного из красивейших сооружений пригородов Санкт-Петербурга [2]. Голубые стекла окон и на картине Борисова-Мусатова «Дама у рояля» (1880-е) [6]. Катальная горка – творение конца XVIII века в стиле рококо, но голубой цвет стекол обеих картин – еще одно явление изящества и красоты, полно представленных в русском искусстве рубежа XIX – XX веков, как и в архитектуре модерна, использовавшей цветные стекла окон – больших, прямоугольных или арочных.

В образном контексте поэмы зрелого Блока важным, обращающим образы поэта к реалиям и фактам, придающим его обобщениям не только символическую многомерность, как в его лирике, но и точность, является то, что герой открывает окно в сад раннего утра. Это утро росистое, туманное, и также поэтому перед ним именно «окно голубое». А одновременно это опре-

деление, богатое ассоциациями с образами лирики поэта, как и сам жест героя, выражает его переживание утра, любви, неги, томления и – устремление к иным чувствам, которых он жаждет с новой силой.

Распахнувший «окно голубое», красивое в этом саду любви и неги, но отделяющее от звучания мира, герой слышит призывный крик, похожий на стон. Последним, что открылось ему из всего дарящего блаженство, стали «утренний сумрак чарый», «лик, прозрачный от страсти, красив», «очарованный сон». А он «задернул полог», оставляя это дарящее счастье, но малое пространство [4, III, с. 241].

Но кто же она, оставляемая героем, прекрасная певица, страстно влюбленная? Образы поэмы многоплановы: перипетии реальных любовных отношений А. Блока и Л. Дельмас в ней узнаваемы, и это позволяет видеть в произведении «автобиографическую версию художественного типа» [15]. Вместе с тем образные обобщения сложны. Эстетически значимые переживания героя, признающего мечту «нищей», выявляют, как отмечалось выше, особую ипостась образа героини.

В поэме она – возлюбленная, которая говорит герою: «Что с тобою, возлюбленный мой?», чем создана аналогия с библейскими притчами, с «Песню песней» царя Соломона. Придание и сюжету любви притчевых интонаций обеспечено соотносимыми с той же книгой образами сада любви, влекущего пения, сада как олицетворения его обитательницы, прохлады, отпирания дверей, птиц, живых вод, лилий, вина, насыщения, росы, ароматов. И как в той же песне, «под утренним сумраком чарым / Лик, прозрачный от страсти, красив», «очарованный сон» ее бережет герой, и, задернув полог, хочет продлить ее покой. Но такое изображение находится и в образном контексте многих спящих Сомова, и в особенности изображенных на картинах «Спящая молодая женщина в синем платье» (1903), «Спящая молодая женщина» (1909) [24]. В то же время образ героини поэмы оригинален, она и муза, и этим близка образу, созданному Блоком в стихотворении «К Музе» (1912):

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил? [4, III, с. 7]

А к традиционным персонажам античных мифов нередко обращались и художники-символисты. В саду Бенуа поет песни бог искусства («Аполлон и Дафна», 1906) [2]. На картине Врубеля садовая мраморная скамья с надписью части узнаваемого греческого слова «ΟΥΣΑ» («Муза», 1890) – приняла полу-

обнаженную деву, рядом с которой лира как атрибут музы поэзии [9]. Так же и героине Блока свойственна стихия музыки, и певицей была Дельмас. Образ связан у всех названных авторов с мифологемой сада, муза – его обительница.

Сад же – это «жизнь другая», «чуждый край незнакомого счастья», «сладкая песня», это идеальный мир – царство грёз и поэтической мечты. Счастье «соловиного сада» «не высокая мечта рыцаря, а реальная, воплощённая земная страсть», и это счастье двоих [18, с. 31]. Однако хозяйка сада – также один из ликов Музы поэта, которая «манит, / И круженьем, и пеньем зовёт», отворяет «неприступные двери». Поэт слышит пенье соловьёв, его сад – и ночное волшебство, и блаженство покоя, свободы от тягот жизни, и место творческих наслаждений вдали от суровой повседневности: его «укрыла от дольного горя / Утонувшая в розах стена».

Герой поэмы Блока обрел блаженство в объятиях возлюбленной, однако сад с его вечером и рассветом, оградой, решеткой, воротами и усыплением счастьем тяготит его. Он покидает рай: пение соловьев не может заглушить шум моря и «призывающий жалобный крик» осла, оставленного хозяином за оградой сада. «Очарованный сном», «зablуждением в тумане», герой не утрачивает воли к возвращению в мир жизни:

И, спускаясь по камням ограды,
Я нарушил цветов забытьё.
Их шипы, точно руки из сада,
Уцепились за платье моё [4, III, с. 244].

Герою душно там, где нет дня труда и забот, и то, что радовало, мучает, а то, что мучило, зовет.

В докладе «О современном состоянии русского символизма» 1910 года Блок выразил противоречивое восприятие жизни и искусства. Он писал: «...что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живёт* моё создание – не живое, не мёртвое, синий призрак <...>. Искусство есть чудовищный и блистательный Ад» [4, V, с. 430–431, 434. Курсив Блока. – И. Б.; Л. Д.]. В развитие этих мыслей герой поэмы вернулся туда, где труд, тяготы, заботы.

При трактовке мифологем автора поэмы «Соловиный сад», позволяющей приблизиться к его замыслу, может помочь сравнение образов последних строк произведения с привлекавшими внимание поэта морскими пейзажами Кандинского. Интересен ранний, названный «Бинц на Рюгене». Он воссоздает образ балтийского пляжа острова Рюген, посещенного художником в 1901 году. Пейзаж выполнен густыми мазками маслом в технике

импасто, фактурен и выразителен, в том числе, в отношении цвета. И цвет, по мнению специалистов, почти разрушает композицию художника, еще импрессиониста, но движущегося к абстракции [12]. Буйство красок картины не позволяет рассмотреть предметы берега на первом плане, обозначенные с их разнообразием и красочностью, но не имеющие определенности деталей. И при подобной же красочности они иные у Блока:

Нет, я помню камней очертанье,
Тощий куст и скалу над водой.

.....

Спотыкаюсь о брошенный лом,
Тяжкий, ржавый, под черной скалою
Затянувшийся мокрым песком...

.....

И оттуда, где серые спруты
Покачнулись в лазурной щели,
Закарабкался краб всполохнутый
И присел на песчаной мели.

Я подвинулся – он приподнялся,
Широко разевая клешни,
Но сейчас же с другим повстречался,
Подрались и пропали они... [4, III, с. 244].

Точность поэта в описаниях берега и его жизни подтверждает и то, что пляж в Гетари – галька и камень вперемежку с песком, и то, что железо быстро ржавеет в морской воде. Точны обозначения цвета скалы, спрутов, воды у скал. Жизнь в ее многоцветности и остроте конфликтов открывается тому, кто испытывает чувства, заставляющие его, как Гамлета, который покинул Офелию, оставить мир цветущей, звучащей красоты, мир сладостной любви и неги. Конфликты, выявляемые автором поэмы «Соловьиный сад», как и их разрешение, обнаруживают эпическую силу поэмы. Содержательность образа поэта-труженика подтверждают воспоминания Е. Ф. Книпович, писавшей о Блоке, каким она увидела его в трудные послеоктябрьские годы: «Он с огромным уважением относился ко всем видам и формам труда. Он говорил, что “работа везде одна – что печку сложить, что стихи написать”. Ладный, высокий, неутомимый ходок, он спокойно и естественно – без интеллигентского кокетства – орудовал молотком и пилой, топором и лопатой. Блок с теннисной ракеткой – непредставим, но всякую физическую работу он делал так, как делает ее русский человек – “золотые руки”» [14, с. 6].

Разъединенность поющей поэзии и шумящей жизни трагична, но герой вернулся на берег моря, и для него это не движение в никуда. Блок повествует об ощущении разлада мира идеального и реального, поэзии и жизни, который усиливается в эпоху смут и потрясений. А в душе поэта они одновременно разделены и соединены. И он стремится к гармонии, переживая высший момент разлада, о котором повествует в поэме. Герою не достает прекрасного сада, когда он живет трудом, и ему необходимы море и труд, когда он в соловьином саду. Но герой вернулся на берег, где он вновь труженик, где он видит борьбу крабов, вечные диссонансы жизни. И каково его место в ней? Может ли он содействовать гармонизации жизни, достигаемой и с помощью искусства? Образ берега в поэме амбивалентен: он образует композиционное кольцо, это черные скалы, контрастные краскам сада и облику Музы. Однако цвет скал безоценочен, и он один из многих цветовых образов жизни, звучание и многообразие которой – в приливе волн и явлениях живых существ. Это та жизнь, заглушить звуки которой «соловьиная песнь не вольна». С еще большей выразительностью свое «ощущение событий» передал поэт в разговоре с познакомившейся с ним в 1918 году Книпович, описывая океан: «на подступах – ручеек среди папоротников – “и вдруг – зеленые пропасти, хляби, лохани, крабы, медузы. Что растет, что живет в океане, ведь можно помешаться, если остро воспринять это – что растет, что живет в океане!”». А позже мемуаристка услышит от него о «музыке» «Соловьиного сада»: «На этом круженье и пенье бог знает куда заехать можно» [14, с. 11, 52].

В поэме Блока «Соловьиный сад» встретились образность символистской лирики и обобщения эпической содержательности. Его героя настигли переживания, которые лирический герой Мандельштама испытал, ощутив себя ненужной раковиной, и которые преодолел, предчувствуя приход новой волны. Осознав необходимость возвращения к труду, герой поэмы Блока накануне преодоления разобщенности жизни и поэзии, поскольку его острому слуху и взгляду поэта открыты противоречия жизни, борьба как основное в ней. Попытка отрешиться от проблем для него уже в прошлом, там, где соловьиный сад. И образы-символы автора поэмы вновь, как и в ее начале, иные: шипы цветов, камни садовой ограды, покинутый товарищ, «кремнистый» путь, «рабочий с киркою», «чужой осел». В этих образных обобщениях нет неясных ассоциаций. Значимы и точные названия: «дорога», бывшая в саду «прохладной», теперь «большая», «путь», не «таинственный», как перед вхождением в сад, но «знакомый и прежде недлинный», «кремнист и тяжел», «тропинка, протоптанная мною». Вернувшись, герой поэмы выбрал свой путь, принимая мир и свое призвание гармонизировать его. С публицистиче-

ской ясностью Блок скажет о том же, обратившись в январе 1819 года к интеллигенции с призывом верить в то, «что должно быть; пусть сейчас этого нет, и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – прекрасна» [4, VI, с. 14].

Список литературы

1. Балашова И. А. Влияние живописного портрета на зарисовки А.С. Пушкина, графика и литератора // Пушкинские чтения–2018. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XXIII Междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. В. Мальцева. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2018. С. 33–45.
2. Бенуа А. Н. Поцелуй. Зал катальной горы в Ораниенбауме. Аполлон и Дафна. Электронный ресурс. Режим доступа: https://otkritka-reprodukcija.blogspot.com/2007/10/19-20_11.html; http://benua.su/graphica_4; www.virtualrm.spb.ru/ru/node/10570
3. Библейская энциклопедия. Репринт. изд. Л.: Изд-во Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990.
4. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.; 1960–1963.
5. Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Худож. лит., 1965. 686 с.
6. Борисов-Мусатов В. Э. Летняя мелодия. Дафнис и Хлоя. Романс. Дама у рояля. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://regnum.ru/pictures/2403484/74.html>; www.artcontext.info; <https://regnum.ru/pictures/2403484/41.html>; cultobzor.ru/2013/07/borisov-musatov-gallery/borisov-musatov-3/
7. Бройтман С. М. Символ // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
8. Волкова Е. М. Семантика и функционирование простых прилагательных цветообозначения в поэзии А. Блока. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://vuz-24.ru/nex/vuz-84376.php>
9. Врубель М. А. Утро. Муза. Электронный ресурс. Режим доступа: www.virtualrm.spb.ru/resources/vernissages/d_7; https://muzei-mira.com/kartini_russkih.../1795-muza-mihail-vrubel-1896.html
10. Даль В. Толковый словарь в четырех томах. Т. 4. М.: Русский язык, 1991.
11. Енишерлов В. П. «...как в годы золотые» // Шахматовский вестник. Выпуск 13. «Начала и концы»: жизнь и судьба поэта: материалы междунар. науч. конф., посвящённой 90-летию со дня смерти А. Блока (12–14 сентября 2011). М.: ИМЛИ РАН, 2013.
12. Кандинский В. В. Прозрачный воздух. Розы. Бинц на Рюгене. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.wassilykandinsky.ru/painting1896-1944.php.
13. Кирпотин В. Я. Полемический подтекст «Соловьёного сада» // Пафос будущего. М., 1963. С. 88–92.
14. Книпович Е. Ф. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. М.: Советский писатель, 1987. 144 с.
15. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. ... д-ра филол. наук в форме науч. докл. М., 1998. 50 с.
16. Магомедова Д. М. Символизма поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://docplayer.ru/25884371-Poetika-slovar-aktualnyh-terminov-i-ponyatiy-izdatelstvo-kulaginoy-intrada.html>

17. Минц З. Г. Блок и русский символизм / Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. Литературное наследство. М., 1983. Т. 92. С. 98–172.
18. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. 480 с.
19. Мифы народов мира. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/myths-of-the-world/articles/120/raj.htm>
20. От порта к порту – экскурсия на «Тонкостях туризма». Электронный ресурс. Режим доступа: https://tonkosti.ru/exkursii/От_порта_к_порту-258206480
21. Паперный З. С. Блок и Чехов. С. 123–150. Электронный ресурс. Режим доступа: litnasledstvo.ru/site/download_article/id/1798
22. Петербургский модерн. 1890–1910-е годы. Стиль и светская мода. Каталог выставки из собрания Госуд. Эрмитажа. СПб.: АО «Славия», 2016. 172 с.
23. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
24. Сомов К. А. Остров любви. Концерт. Эхо прошлых времен. Волшебный сад (Ночное видение). Электронный ресурс. Режим доступа: <https://gallerix.ru>
25. Турков А. М. Александр Блок. М.: Советская Россия 1976. 136 с.
26. Яковлева А. С. Образная концепция пространства в пейзажной живописи русского символизма конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 22 с.

References

1. Balashova I. A. *Vliyanie zhivopisnogo portreta na zarisovki A.S. Pushkina, grafika i literatora* [The influence of the portrait painting on sketches of A.S. Pushkin] *Pushkinskie chteniya–2018. Khudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst: materialy XXIII Mezhdunar. nauch. konf. / otv. red. T. V. Mal'tseva* [Pushkins readings–2018. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text: materials of the XXIII Intern. scientific conf. / resp. ed. T.V. Maltseva]. St. Petersburg, 2018. Pp. 33–45.
2. Benua A. N. *Potselui. Zal katal'noi gory v Oranienbaume. Apollon i Dafna* [Kiss. Hall of the Rolling Mountain in Oranienbaum. Apollo and Daphne]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: https://otkritka-reprodukcija.blogspot.com/2007/10/19-20_11.html; http://benua.su/graphica_4; www.virtualrm.spb.ru/ru/node/10570
3. *Bibleiskaya entsiklopediya* [The biblical encyclopedia]. Reprint. izd. Leningrad: Izd. Svyato-Troitse-Sergievoi Lavry, 1990.
4. Blok A. A. *Sobr. soch.: V 8 tt.* [Collected cit.: In 8 v.]. Moscow; Leningrad, 1960–1963.
5. Blok A. *Zapisnye knizhki. 1901–1920* [Notebooks. 1901–1920]. Moscow: Khudozh. lit. Publ., 1965. 686 p.
6. Borisov-Musatov V. E. *Letnyaya melodiya. Dafnis i Khloya. Romans. Dama u royalya* [Summer tune. Daphnis and Chloe. Romance. The lady is at the piano]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <https://regnum.ru/pictures/2403484/74.html>; www.artcontext.info; <https://regnum.ru/pictures/2403484/41.html>; cultobzor.ru/2013/07/borisov-musatov-gallery/borisov-musatov-3/
7. Broitman S. M. *Simvol* [Symbol] *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics: Dictionary of Actual Terms and Concepts] [gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko]. Moscow: Izd-vo Kulaginoi; Intrada Publ., 2008.

8. Volkova E. M. *Semantika i funktsionirovanie prostykh prilagatel'nykh tsvetooboznacheniya v poezii A. Bloka* [Semantics and functionality of simple color-color adjectives in A. Blok's poetry]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <http://vuz-24.ru/nex/vuz-84376.php>
9. Vrubel' M. A. *Utro. Muza* [Morning. Muse]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: www.virtualrm.spb.ru/resources/vernissages/d_7; https://muzei-mira.com/kartini_russkih.../1795-muza-mihail-vrubel-1896.html
10. Dal' V. *Tolkovyi slovar' v chetyrekh tomakh* [Explanatory Dictionary in four volumes]. Moscow: Russkii yazyk, 1991. T. 4.
11. Enisherlov V. P. «...kak v gody zoloty» ["... as in the years of gold"] *Shakhmatovskii vestnik. Vypusk 13. «Nachala i kontsy»: zhizn' i sud'ba poeta. Mat-ly mezhdunar. nauchn. konf., posvyashchennoi 90-letiyu so dnya smerti A. Bloka (12–14 sentyabrya 2011)* [Shahmatovsky Bulletin. Issue 13. "Beginnings and ends": the life and fate of the poet. Mat-ly international. scientific Conf. dedicated to the 90th anniversary of the death of A. Blok (September 12–14, 2011)]. Moscow: IMLI RAN, 2013.
12. Kandinskii V. V. *Prozrachnyi vozdukh. Rozy. Bints na Ryugene* [Clear air Roses. Binz on Rugen. Portofino seen from Rapallo]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: www.wassilykandinsky.ru/painting1896-1944.php.
13. Kirpotin V. Ya. *Polemicheskii podtekst «Solov'inogo sada»* [The polemical subtext of the Nightingale Garden] *Pafos budushchego* [Paphos of the Future]. Moscow, 1963. S. 88–92.
14. Knipovich E. F. *Ob Aleksandre Bloke: Vospominaniya. Dnevnik. Kommentarii* [About Alexander Blok: Memories. Diaries. Comments]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1987. 144 p.
15. Magomedova D. M. *Avtobiograficheskii mif v tvorchestve Aleksandra Bloka* [Autobiographical myth in the work of Alexander Blok]: diss. ... dokt. filol. nauk. Moscow, 1998.
16. Magomedova D. M. *Simvolizma poetika* [Poetics of symbolism] *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics: Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <https://docplayer.ru/25884371-Poetika-slovar-aktualnyh-terminov-i-ponyatiy-izdatelstvo-kulaginoy-intrada.html>
17. Mints Z. G. *Blok i russkii simvolizm* [Blok and Russian symbolism] *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovaniya. Kn. 1. Literaturnoe nasledstvo* [Alexander Blok. New materials and research. Prince 1. Literary heritage]. Moscow, 1983. T. 92. Pp. 98–172.
18. Mints Z. G. *Poetika russkogo simvolizma* [Poetics of Russian symbolism]. St. Petersburg, 2004. 480 p.
19. *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world]. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/myths-of-the-world/articles/120/raj.htm>
20. *Ot porta k portu – ekskursiya na «Tonkostyakh turizma»* [From the port to the port – an excursion on the “intricacies of tourism”]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: https://tonkosti.ru/exkursii/Ot_porta_k_portu-258206480
21. Papernyi Z. S. *Blok i Chekhov* [Blok and Chekhov]. Pp. 123–150. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: litnasledstvo.ru/site/download_article/id/1798
22. *Peterburgskii modern. 1890–1910-e gody. Stil' i svetskaya moda. Katalog vystavki iz sobraniya Gosud. Ermitazha* [Petersburg modern. 1890–1910-ies. Style and social fashion. Catalog of the exhibition from the collection of Gosud. Hermitage]. St. Petersburg: AO «Slaviya» Publ., 2016. 172 p.

23. Pushkin A. S. *Poln. sobr. soch. v 10 tt.* [Full collected cit. in 10 tt.] Leningrad: Nauka Publ., 1977–1979.

24. Somov K. A. *Ostrov lyubvi. Kontsert. Ekho proshlykh vremen. Volshebnyi sad (Nochnoe videnie)* [Island of love. Concert. Echo of past times. Magic Garden (Night Vision)]. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://gallerix.ru>

25. Turkov A. M. *Aleksandr Blok* [Alexander Blok]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1976. 136 p.

26. Yakovleva A. S. *Obraznaya kontsepsiya prostranstva v peizazhnoi zhivopisi russkogo simvolizma kontsa XIX – nachala XX veka* [The imaginative concept of space in landscape painting of Russian symbolism of the late XIX – early XX century]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. St. Petersburg, 2019. 22 p.

**От «Маскарада в парке» к «Страшному празднику мертвой листвы»:
к творческой стратегии Анны Ахматовой в 1940–1960-е гг.**

Статья посвящена рассмотрению творческой стратегии Анны Ахматовой в 1940–1960-е гг., воплотившейся в обращении поэта к театральности Серебряного века. Мотивы и образы, связанные с театральным действием или маскарадом, в ранний период творчества поэта, дополненные жанрово-стилистическими особенностями – в 1940–1960-е годы, позволяют рассматривать ее в качестве одного из зеркал, в котором отразилась вся эпоха «некалендарного XX века». Не являясь главной темой творчества Ахматовой, она становится одной из эмблем культуры Серебряного века, со временем обретая иную интонацию: игры, обернувшейся катастрофой, гибелью, осмысливаемой поэтом в «Поэме без героя» и редакциях ее либретто.

Известное отношение поэта к категории времени, постоянное соположение временных пластов требует особых приемов поэтики. Ахматова обращается к образам прошлого через эмблематичные образы эпохи 1910-х годов, упоминая «Бродячую Собаку», маскарады, театральные постановки. Соположение и взаимоотражение праздничного (1910-е годы) и страшного (1940–1960) позволяет поэту создать на оси времени напряжение, которое во многом определило и замысел «Поэмы...», и интонацию позднего творчества поэта в целом.

Ключевые слова: Анна Ахматова, «Поэма без героя», либретто, эмблема, театральность, Серебряный век.

Anna Menshchikova

**From "Masquerade in the Park" to "Terrible Festival of Dead Leaves":
on A. Achmatova's Creative Strategy in 1940–1960**

The article is concerned with the investigation of the creative strategy of Anna Akhmatova in the 1940's – 1960's. It is fulfilled in the poet's appealing to the Silver Age theatricality. Motives and images, related to theatrical scenes or masquerade in the early creative period, complemented with genre-stylistic particularities in the 1940–1960's, give the possibility to look at this theme as at one of the mirrors, in which all the epoch of the “non-calendrical XX century” was reflected. Not being the main theme of Akhmatova's creative work, it appears to be one of the emblems of the Silver Age, eventually obtaining another intonation: initial game turns into disaster and death. The poet comprehends this in the “Poem without a hero” and its libretto editing.

Well-known poet's attitude to the category of time and permanent apposition of time layers demands special features of the poetics. Akhmatova approaches to the images of the past through emblematic images of the 1910's epoch, including "The Pariah Dog", masquerades, theatrical scenes and performances. Apposition and inter-reflection of festive (1910's) and horrifying (1940 – 1960) allows the poet to create strain on the timeline, which was in some parts ahead of the "Poem without a hero" conception and the intonation of Akhmatova's late creative work.

Key words: Anna Akhmatova, "Poem without a hero", libretto, emblem, theatricality, the Silver Age.

В декабре 1961 года на страницах записной книжки Ахматова вспоминает, как в 1941 году М. Цветаева отозвалась о прочитанном ею фрагменте «Поэмы без героя»: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 1941 году писать о Коломбине, Пьеро и Арлекине». Ниже следует ироничный комментарий поэта: «Вероятно, этот кусок показался ей непростительно старомодным подражанием, стилизацией под раннего Кузмина или чем-то в этом роде, а она в это время была автором “Поэмы Воздуха”» [1, с. 192].

Приведенная запись может служить отправной точкой для понимания творческой стратегии Анны Ахматовой в поздний период творчества. Обращаясь к мотивам театральной игры, образам и деталям, связанным с театром и театральностью эпохи начала XX века, используя некоторые жанрово-стилистические особенности, характерные для текстов, предназначенных для постановки, поэт воплощает художественные замыслы 1940–1960-х годов. Обращение к образам памяти, воспоминание и поминовение, связанные с судьбой современников Ахматовой, становится одной из магистральных линий в позднем творчестве поэта. (Подробнее об этом см. статью «Поэтическое поколение в осмыслении Анны Ахматовой» [5]).

Воспоминания о 1910-х годах оборачиваются для поэта размышлениями о судьбе своего поколения и метафизике времени, которую Ахматова понимала сквозь призму свойственного ей в высшей степени историзма, метафорически названного В. Н. Топоровым «поэтической алхимией»: «...опыт сращивания личного и исторического (и даже апокалиптического...), при котором слои просвечивают и, как зеркала, отражают друг друга, удваивают, создавая бесконечную глубинную перспективу...» [11, с. 311].

Одним из множества таких «зеркал» стал рассказ поэта о воздушной тревоге в августе 1941 года, настигшей А. Ахматову и Б. Томашевского на улице, неподалеку от канала Грибоедова. Бомбоубежище, в которое они спустились, оказалось «Бродячей Собакой» – одним из символов богемного артистического кабаре Петербурга Серебряного века [10].

Очевидно, что появление этого рассказа в ряде источников свидетельствует о том, что Ахматовой, обращенной в своем творчестве к осмыслению категории времени, как известно, казавшейся поэту сложнее категории пространства, было важно закрепить этот сюжет (о стратегии режиссирования текстов о себе и своей творческой лаборатории – см., например, у А. Наймана: «У меня есть такой прием: я кладу рядом с человеком свою мысль, но незаметно. И через некоторое время он искренне убежден, что это ему самому в голову пришло» [7, с. 72]): предложенный случай, он точно соотносится со столь важной идеей отражения 1941 года – в 1914 – одной из осей времени, определяющих сюжетную специфику «Поэмы без героя», а, следовательно, текстов, идущих рядом с поэмой: «Прозы о Поэме», либретто, чуть дальше, но в пределах одного глобального творческого замысла, – «Реквиема», набросков «Поэмы о начале века» и ряда стихотворений.

«Бродячая Собака», «Приют комедиантов», «Башня Вяч. Иванова» с их неизменными маскарадами и театрализованными действиями, «Синяя птица» Метерлинка в постановке Станиславского 1908 года и мейерхольдовы арапчата, О. Глебова-Судейкина в образе Психеи и prima Анна Павлова на сцене Мариинского театра во многом стали для поэта знаками эпохи, характеризую которую Н. И. Попова и О. Е. Рубинчик пишут: «...богемная, праздничная жизнь с маскарадными переодеваниями, когда видимость казалась ярче и интереснее сущности, когда легко наносили обиды и жили, стараясь не отвечать ни за что» [9, с. 89].

Как поэт-модернист, чья поэтическая самобытность складывалась в атмосфере Серебряного века, Ахматова, безусловно, обращалась к образам, связанным с театром, еще в 1910-е годы, однако ее акмеистический стиль, отличавшийся ясностью, геометрической стройностью, отправлял читателя к поэзии золотого века и не предполагал никакого сходства (ни концептуального, ни эстетического) со стихами символистов, создававших особое пространство с размытыми взаимопроницаемыми границами реального и иллюзорного (в первую очередь, речь идет о творческой манере А. Блока, А. Белого). Ахматова по-акмеистически четко разделяла эти пространства и, вероятно, только отдавала дань моде: в контексте традиционной для ранней Ахматовой любовной лирики «театральная» тема служила лишь одним из вариантов ее интонирования и воплощения, не имея самостоятельного звучания.

Так, метафора «жизнь – театр» в стихотворении «Меня покинул в новолунье...» (1911) вполне традиционна, как и ситуация любовного треугольника, с аллюзией на характерный для эпохи сюжет соперничества героев комедии dell'arte в стихотворении «Маскарад в парке» (1912), обрамляющий

типичную для ранней Ахматовой ситуацию разлуки / безответной любви, когда один из влюбленных оказывается покинутым: «И бледный, с букетом азалий, / Их смехом встречает Пьеро: / “Мой принц! О, не вы ли сломали / На шляпе маркизы перо?”» [2, с. 35]; «Оркестр веселое играет, / И улыбаются уста. / Но сердце знает, сердце знает, / Что ложа пятая пуста!» [2, с. 82].

Иначе звучат строки стихотворения «Все мы бражники здесь, блудницы» (1913), творческая история которого связана с арт-кабаре «Бродячая Собака», впоследствии оказавшиеся по-ахматовски пророческими: «О, как сердце мое тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» [2, с. 113]. Судьба собирательного образа современницы, «петербургской куклы, актерки», «примы Маринской сцены» оказалась предсказана: в «Реквиеме» появляется интонационно близкая строфа, заостряющая драму эпохи: «Показать бы тебе, насмешнице / И любимице всех друзей, / Царскосельской веселой грешнице, / Что случилось с жизнью твоей» [3, с. 24]. Ад 1930-х, бесприютность эмигрантов, война – то есть само время, «некалендарный двадцатый век», сделал вполне однозначную и «модную» в 1910-е годы тему, не осмысляемую Ахматовой отдельно, доминантной и эмблематичной при обращении поэта к образу эпохи Серебряного века (и в эстетическом, и в нравственно-философском смысле), определяя его поэтику в 1940–1960-е годы.

Изменение поэтического почерка в 1940-е (см. хорошо известную запись поэта: «С 1935 г. я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому... Возврата к прежней манере не может быть... 1940 – апогей» [1, с. VII]) и устремленность в замысел о «трагической симфонии» о судьбе своего поколения [4, с. 1070], позволяет осмыслить образ прошлого сквозь призму театральности эпохи и избрать его в 1940–1960-е годы для соположения со временем настоящим. С этой мыслью вполне резонирует запись Ахматовой: «Моя бедная поэма, которая началась с описания встречи Нового года и чуть ли не домашнего маскарада – смела ли она надеяться, к чему ее подпустят» [1, с. 191]. Из «башни 1940 года» Ахматова напишет об этой эпохе начала века с совершенно иной интонацией: «И всегда в духоте морозной, / Предвоенной блудной и грозной, / Жил какой-то будущий гул, / Но тогда он был слышен глуше, / Он почти не тревожил души / И в сугробах Невских тонул» [4, с. 1464].

Важно, что именно маскарад как эмблема эпохи позволяет поэту сюжетно ввести в поэму тени прошлого, указывая тем самым на взаимопроницаемость времен. Уже в первой редакции поэмы (1942) появляются строки: «Я зажгла заветные свечи / И вдвоем с ко мне не пришедшим / Сорок первый

встречаю год <...> Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет / Страшный праздник мертвой листвы» [4, с. 165–166]. В третьей редакции (1944) они предваряются ремаркой: «Новогодний вечер. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени прошлого под видом ряженных...» [4, с. 234]. Очевидно, что прием зеркальности как один из ключевых в поэтике Ахматовой проявляется не только во временном плане, но и в двойной подмене «под видом ряженных». Призрачные тени могли оказаться в комнате автора в 1941 году только на маскараде. В восьмой редакции (1962) в тексте ремарки к «Решке» впервые появляется вставка, также заключающая в себе зеркальность: «Место действия – Фонтанный Дом. Время – начало января 1941 <...>. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого [года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и (текст в квадратных скобках был убран Ахматовой, восстановлен исследователями рукописей. – А. М.)], оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок...» [4, с. 555–556]. Амбивалентность события – праздник и / или траур особенно важно Ахматовой: то, что в 1910-е годы было праздничным маскарадом, в котором участвовали ряженные – ее ближайшие друзья, в 1940-е оборачивается трауром, призрачным маскарадом¹.

В «Прозе о Поэме» Ахматова дает развернутый список «гостей», в отличие от приведенного текста поэмы, отчетливо обозначая позицию вненаходимости как элемента поэтики 1940–1960-х годов: «Ужас в том, что на маскараде были “все” (подчеркивание Ахматовой. – А. М.)... и заставивший звучать по-своему весь XX век великий Стравинский, и демонический Доктор Дапертутто», и погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи), и пришедший, как в “Собаку” – Велимир I, и бессмертная тень – Саломея, которая может хоть сейчас подтвердить, что все это – правда...» [4, с. 1144]. Всего в этом фрагменте приведено более 20 имен, псевдонимов и масок. Сочетание глагольных форм прошедшего, настоящего и будущего времени позволяют поэту создать пространство, находящееся вне времени, в котором, однако, автору «ведомы начала и концы»: «...в ...глубине (зеркал. – А. М.) одинокий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее – их Конец). Последний танец Нижинского, уход Мейерхольда» [4, с. 1145].

¹ М. Рощин в пьесе «Серебряный век», поставленной Московским театром имени Моссовета (2001, постановщик Ю. Еремин), находит созвучную пафосу «Поэмы без героя» метафору: Серебряный век = ртутный век.

Творческая стратегия Ахматовой, связанная с обращенностью к театральности Серебряного века, проявляется и в фигуре двойника лирической героини поэмы, представляющей собой собирательный образ актрисы. Л. К. Чуковская вспоминает о разговоре с Ахматовой об О. А. Глебовой-Судейкиной – в связи с героиней «Поэмы...»: «Улучив удобный момент, я спросила: «А какая по-настоящему была О.А.?.. По поэме я внешне ее представляю себе, но...» – «Ну что вы, Л. К.! Очень неверно. Как это «внешне вы себе представляете? Будто в поэме я действительно нарисовала свою подругу, как думают некоторые... Я нарисовала не ее, а ее, и себя, и Соломинку Андроникову... Все мы тогда такие были...» [12, с. 430]. О собирательности образа «Коломбины десятых годов» говорит и биограф Судейкиной Элиан Мок-Бикер: «Ольга Глебова-Судейкина была не просто реальным живым человеком: объединяя в себе черты многих современниц, она воплощала также самый тип петербурженки своего времени. Ее бытие неотделимо от художественной жизни России десятых годов» [6, с. 26].

Таким образом, Часть Первая «Поэмы без героя», собственно «Петербургская повесть», обращенная к эпохе начала века, в своей сюжетной и образной основе во многом осмысливается поэтом через театральность эпохи, типичным и общим для поколения образом, которым становится «петербургская кукла, актриска» – двойник лирической героини.

В более поздних редакциях поэмы, а также сопровождающих их текстах «Прозы о Поэме» и Записных книжек появляются упоминания Ахматовой о сближении поэмы с балетом. Так, в «Предисловии к балету Триптих» возникают строки, ранее помещенные поэтом в пятую редакцию (1956) «Поэмы», впоследствии вычеркнутые из текста: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму, как трагический балет. (Это уже второй раз, первый раз так было в 1946 г. Сны эти предсказаны стихами “Решки”: “А во сне все казалось, что это / Я пишу для (xxx) либретто / И отбоя от музыки нет..”. <...> мне все же хочется отметить это событие, хотя бы в одном списке, что я и делаю сейчас...» [4, с. 298]. Во второй редакции либретто (1959), после описания сцены гадания и самоубийства драгуна, автором выделена фраза: «Что-то отсюда проникло в поэму» [4, с. 1227].

Ж. Нива, обращаясь к природе поэмы, подчеркивал ее барочность и указывал на внутреннюю связь поэмы со зрелищными видами искусства, в первую очередь, с танцем, предполагающим «текучесть, переходность, метаморфозу»: «Барочное искусство и барочная эпоха – это, прежде всего, первенство зрелищных искусств, и среди зрелищных искусств – первенство балета как самого полного, эфемерного и божественного из искусств. Театр в

театре, подчеркивание театральности и театра в самой жизни, спектакль смерти как самой таинственной и потрясающей сцены на этой сцене – вот компоненты барочного мироощущения» [8, с. 99].

В конце 1950-х годов Артур Лурье, эмигрировавший после революции композитор, с которым связан ряд посвящений и эпитафий «Поэмы без героя», пишет к ней музыку под названием «Заклинания», словно подчеркивая магическую природу произведения, вместившего в себя «тайный хор» голосов и образов, отражающихся в его зазеркалье. Образы театральной эпохи Серебряного века и их двойники, музыка и неизвестное либретто к «Снежной маске» А. Блока, над которым Ахматова работала с А. Лурье до его эмиграции, очевидно, требовали новых воплощений.

Предопределенные природой «Поэмы...» в 1958–1961 годы появляются три редакции балетного либретто «Поэмы без героя», где особое значение для воплощения ее сюжета имеют специфические сценические (и жанровые) возможности, к которым обращается Ахматова.

Образ сценического пространства и самого действия в либретто «Поэмы без героя» позволяет поэту воплотить ключевые для ее позднего творчества смыслы, в том числе: идею единства временных пластов и двойничества, рядом с которой стоит тема «подмененной жизни», тема искупления вины своего поколения и пророческого поэтического слова, ставшего для Ахматовой вместилищем памяти, а, следовательно, и бессмертия.

Поэтика набросков либретто обладает специфической чертой, связанной с использованием Ахматовой сценического пространства для визуализации знаменитого сравнения «Поэмы» со шкатулкой с двойным и тройным дном и с волшебной каруселью. Во второй редакции (1959) появляются указания на занавес: «В глубине зала взлетает второй занавес» [4, с. 1229]. Скрытое от зрителя пространство за вторым занавесом напоминает скрытое дно шкатулки. В третьей редакции (1960–1961) встречаются указания на поворот сцены, служащий знаком смены эпох: «Двор – колодезь дома Адамини. Вход в “Привал комедиантов” <...> Сцена повернулась <...>. ...никто не замечает, как парад превращается в войну 1914 г. <...> Сцена повернулась <...>. Фонтанный Дом 1941» [4, с. 1231–1232]. Ассоциации с каруселью усиливаются, поскольку время словно начинает двигаться по кругу: после 1946 года снова наступает 1917. Важно, что и в автоописании «Поэмы...» («Проза о Поэме») Ахматова также обращается к метафоре карусели: «Ощущение Канунов, Сочельников – ось (подчеркивание Ахматовой. – А. М.), на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель...» [4, с. 1062].

Важно, что в первой редакции поэмы (1942) исследователями рукописей поэта был восстановлен фрагмент текста, не повторяющийся ни в одной из последующих редакций. Строки относились к тексту вступления, из редакции в редакцию остающимся неизменным:

Из года сорокового,
Как с башни на все гляжу.
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.
Стертый текст, частично восстановленный исследователями:
А под сводами замурован....
Человечески.....
И
Где кровавая ... карусель
И..... [4, с. 164].

Не останавливаясь подробно на особенности ахматовского письма, заметим, что «кровавая карусель» находит свое утверждение в слове именно в тексте либретто, становясь метафорой времени, за которой стоит и осмысление собственной судьбы и судьбы своего поколения – в контексте эпохи. Ахматовой также удается по-новому выразить единство прошлого, настоящего и будущего – закольцованность времени, которое соотносится с эпитафией одного из вариантов «Поэмы»: «In my beginning is my end» («В моем начале мой конец»), опубликованного, в частности, С. А. Коваленко в шеститомном собрании сочинений Ахматовой [3, с. 190].

Жанр либретто позволил Ахматовой визуализировать образное видение природы и движения «Поэмы без героя». Изменение языка и появление ряда сценических возможностей отчасти позволяют перекодировать «Поэму», открывая новые средства воплощения замысла.

В редакциях либретто, относящихся к концу 1950-х годов, «театральная» тема обретает сценическое воплощение. Идеи и смыслы, «стянутые» на нее, получают «техническое» сопровождение в виде нескольких занавесов на сцене, вращающейся сцены, на которой 1917 год становится 1942, а затем, сделав полный круг, возвращается в исходную точку.

Таким образом, сама эпоха Серебряного века, ее театральность, воспринятая Ахматовой в начале поэтического пути, затем осмысленная и переосмысленная со временем, осталась запечатленной в нескольких ракурсах. Оставаясь однозначной в стихах-современниках эпохи, она оживает в произведениях, обращенных в прошлое, уже по памяти автора, обретая онтологические смыслы.

Если в 1910-е годы обращения к театральным образам звучали вполне предсказуемо и мало интересовали поэта, лирическая героиня которой примеряла маску канатной плясуньи или маркизы на парковом маскараде, то образ прошлого, где лирической героиней или ее двойником становится тень одной из ее современниц или самой «царскосельской веселой грешницы», обуславливает драматичное звучание и, в соответствии с творческой стратегией поэта в поздний период творчества, становится одним из поэтических воплощений идеи о страшной судьбе поколения, ставшего «бесплотными тенями» на «празднике мертвой листвы».

Список литературы

1. Ахматова А. А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966); сост., подгот. текста К. Н. Суворова; вступ. ст. Э. Г. Герштейн. М.; Torino: Giulio Einaudi editore s. p. a., 1996. 800 с.
2. Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1 [сост., подгот. текста, коммент., статья Н. В. Королевой]. 968 с.
3. Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 3 [сост., подгот. текста, коммент., статья С. А. Коваленко]. 768 с.
4. Ахматова А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб.: Мирь, 2009. 1488 с.
5. Меньщикова А. М., Снигирева Т. А. Поэтическое поколение в осмыслении Анны Ахматовой // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2016. Т. 18. №4 (157). С. 115–126.
6. Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов...»: книга об Ольге Глебовой-Судейкиной; [пер. с фр.; коммент. Н. Поповой]. СПб.: Арсис; Париж: Гржебин, 1993. 204 с.
7. Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: АСТ: Зебра Е, 2008. 237 с.
8. Нива Ж. Барочная поэма // Ахматовский сборник = Anna Ahkmatova: recueil d'articles; сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. Париж: Институт славяноведения, 1989. С. 99–108.
9. Попова Н. И., Рубинчик О. Е. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. СПб.: Невский Диалект, 2012. 160 с.
10. Томашевская З. Б. «Я – как петербургская тумба» // Об Анне Ахматовой: Стихи, воспоминания, письма / сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 417–438.
11. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство – СПб, 2003. 616 с.
12. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М.: Время, 2007. Т. 1: 1938–1941. 590 с.

References

1. Akhmatova A. A. *Zapisnye knizhki (1958–1966)* [Notebooks by Anna Akhmatova (1958–1966)]; sost., podgot. texta K. N. Suvorova; vstup. st. Je. G. Gershtejn. Moscow; Turin: Giulio Einaudi Editore Publ., 1996. 800 p.
2. Akhmatova A. A. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Composition of writings: in 6 v.]; sost., podgot. texta, comment. i stat'ja N. V. Korolevoj. Moscow: Ellis Lak Publ., 1998. T. 1. Stihotvorenija. 968 p.
3. Akhmatova A. A. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Composition of writings: in 6 v.]; sost., podgot. texta, comment. i stat'ja S. A. Kovalenko. Moscow: Ellis Lak Publ., 1998. T. 3. Pojemy, pro domo mea, teatr. 768 p.
4. Akhmatova A. A. «*Ya ne takoi tebia kogda-to znala*»: *Anna Akhmatova. Poema bez geroia. Proza o Poeme. Nabroski baletnogo libretto: materialy k tvorcheskoi istorii* [Anna Akhmatova. Poem without a Hero. Prose on the Poem. Drafts of the Ballet Libretto: Materials on the Creative Story]; pod red. N. I. Krajnevoj, O. D. Filatovoj. St. Petersburg: Mir Publ., 2009. 1488 p.
5. Menshchikova A. M., Snigireva T. A. *Poeticheskoe pokolenie v osmyslenii Anny Akhmatovoi* [Poetical generation in Anna Akhmatova's apprehension] *Izvestiia ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 2: Gumanitarnye nauki* [Izvestia of Ural Federal University. Series 2. Humanities and Arts]. Yekaterinbirg: Ural Federal University Press. Pp. 115–126.
6. Mok-Biker E. «*Kolombina desiatykh godov...*»: *Kniga ob Ol'ge Glebovoi-Sudeikinoi* [“Columbine of the 10's”: a book about Olga Glebova-Sudeikina]; per. s. fr.; comment. N. Popovoj. St. Petersburg: Arsis Publ.; Paris: Grzhebina Press Publ., 1993. 204 p.
7. Naiman A. *Rasskazy o Anne Akhmatovoi* [Stories about Anna Akhmatova]. Moscow: AST: Zebra E Publ., 2008. 237 p.
8. Niva Zh. *Barochnaja pojema* [Baroque poem] *Ahmatovskij sbornik = Anna Ahkmatova: recueil d'articles* [Akhmatovsky collection = Anna Ahkmatova: recueil d'articles] sost. S. Dedju-lin i G. Superfin. Parizh: Institut slavjanovedenija, 1989. Pp. 99–108.
9. Popova N. I., Rubinchik O. E. *Anna Ahmatova i Fontannyj Dom* [Anna Akhmatova and The Fountain House]. St. Petersburg: Nevsky dialect Publ., 2012. 160 p.
10. Tomashevskaja Z. B. «*Ja – kak peterburgskaja tumba*» [“I am like a Petersburg pedestal”] *Ob Anne Ahmatovoj: Stihi, vospominanija, pis'ma* [About Anna Akhmatova: the poems, the memoirs, the letters] / sost. M. M. Kralin. Leningrag: Lenizdat Publ., 1990. Pp. 417–438.
11. Toporov V. N. *Peterburgskij tekst russkoi literatury. Izbrannye Trudy* [St. Petersburg's text of Russian literature. Selecta]. St. Petersburg: Art-St. Petersburg Publ., 2003. 616 p.
12. Chukovskaia L. K. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi: v 3 t.* [Memoirs about Anna Akhmatova in 3 v.]. Moscow: Times Publ. T. 1: 1938–1941. 590 p.

Литературная критика о детской теме в творчестве А. Блока

Статья посвящена анализу особенностей литературной критики Н. А. Павлович в работе «Блок и детская литература», опубликованной в журнале «Детская литература» № 11–12 за 1940 год. В ней критик обращается к книге А. А. Блока для детей «Круглый год», рецензиям поэта на драматургические произведения для подрастающего поколения («М. Кузмин. Два брата, или счастливый день. Китайская драма в 3 действиях с прологом», «В. Мейерхольд и Ю. Бонди. "Алинура"») и дает рекомендации по изучению произведений А. А. Блока в школе. В критической статье Н. А. Павлович «Блок и детская литература» поставлены актуальные вопросы о месте произведений выдающегося поэта в круге чтения советских школьников на рубеже 1930–40-х годов, о должном и недопустимом в детской литературе, об особенностях детского восприятия и степени адаптации к нему формы и содержания произведений, о задачах детских сценических постановок.

Ключевые слова: А. Блок, литературная критика, Н. А. Павлович, детская литература.

Nadezhda Shinkareva

Literary Criticism of a Children's Theme in the Work of A. Blok

The article is devoted to analysis of peculiarities of literary criticism N. A. Pavlovich in the work "Block, and children's literature", published in the journal "Detskaya Literatura" № 11–12 for 1940. In the article the critic refers to the book of A. A. Blok for children "All year round", review of the poet in dramatic productions for the younger generation ("M. Kuzmin. Two brothers, or happy day Chinese drama in 3 acts with prologue", "V. Meyerhold and Yu. Bondi. "Alinur") and gives recommendations for the study of the works of A. A. Blok in school. In a critical article N. A. Pavlovich "Block and children's literature" posed topical questions about the place of works of the outstanding poet in the circle of reading of Soviet schoolchildren at the turn of the 1930-40-ies of the proper and unacceptable in children's literature, about the peculiarities of children's perception and degree of adaptation to the form and content of the works, the mission of children's stage productions.

Key words: A. Blok, literary criticism, N. A. Pavlovich, children's literature.

Возрождение интереса к вопросам детской литературы и изучение критических отзывов о ней целесообразно и с литературоведческой, и с педаго-

гической, и с исторической точки зрения. «...Литературная критика в России с XIX века играла роль общественного арбитра в вопросах духовной жизни. Критика формировала интерес к предмету, создавала общественное мнение, утверждала мировоззренческие ценности» [12]. Журнал «Детская литература», где была опубликована статья Н. А. Павлович, выполнял роль путеводителя в мире литературы для юных читателей. «Критика адресовалась, прежде всего, родителям, помогая им выбрать "хороший" журнал для детского чтения в море изданий этого типа. С другой стороны, она направляла издательскую политику, задавая планку "хорошего журнала"» [12].

Еще в середине XIX века дискуссия о том, что важнее – дидактичность или выразительность в литературе, – привела к развитию двух направлений в критике: эстетического и педагогического. Особенности педагогического направления в критике детской литературы – опора на методiku преподавания и разработки в области психологии. Педагоги «выдвинули принцип воспитательной ценности произведения, которому подчинили принцип художественности» [1, с. 8].

Эстетический подход предполагает анализ произведений с точки зрения их формы, а также взаимодействия формы и содержания. «Главное отличие эстетического подхода – в отборе материала для исследования: берутся не только ценные с воспитательной точки зрения произведения, но и не признанные таковыми, не только шедевры, но и явления с "обочины" искусства. Эстетический подход к предмету дает фундаментальные знания» [1, с. 8].

В 1920-е годы, в период становления советской литературной критики, и, в частности, критики детской литературы, звучат призывы возвратиться к эстетическому взгляду В. Г. Белинского: «И если бы нужно было решать вопрос о принципах критики детских книг, то всем придется в окончательном итоге вернуться к Белинскому, отцу и родоначальнику нашей критики вообще. Нужно будет вспомнить его знаменитый эстетический кодекс и в полном объеме прилагать его к детской книге» [11, с. 30]. Н. А. Павлович-критик выступает как представитель эстетического направления. В статьях журнала «Детская литература» она рассматривает произведения как известных, так и начинающих поэтов и писателей.

В 20–30-е годы XX века в СССР возникла дискуссия о содержании детской литературы: «...Маленький читатель рабоче-крестьянской массы должен читать лучшую детскую книгу, и, чтобы найти её, нужно знать, как оценивать её, с какой меркою нужно подходить к ней» [11, с. 30]. Сторонники дидактического направления высказывали мысли о том, что литература должна воспитывать гражданина, поэтому следует удалить из нее вымысел, развле-

кательность. Основной идеей произведений следует сделать стремление к образцам безупречного социалистического отношения к жизни. «Предметом дискуссии становились такие понятия, как воображение, игра, смех» [8, с. 15–16]. «В 1920–1930-х годах группа критиков-вульгаризаторов под предлогом защиты детей от влияния буржуазной идеологии, от мистицизма и суеверия объявила вредным любое использование фантазии и вымысла в детских книгах. Под сомнение была поставлена ценность классического дореволюционного наследия, а также фольклора. Была сделана попытка наложить запрет на произведения народного творчества, в частности, на сказку» [7, с. 16]. Выступала против сказки и Н. К. Крупская. Исследователь С. Г. Маслинская отмечает, что в 1920-х годах Н. К. Крупская в «резких и жестких формулировках» высказывалась о вреде сказки, недопустимости волшебных сказок в детское чтение, активно не принимала творчество К. Чуковского. Но «в 1930-х Крупская под давлением авторитетов М. Горького, С. Маршака, да и самого Чуковского свои взгляды на сказку подкорректирует» [6, с. 184]. Как замечает И. Н. Арзамасцева, «"сталинская" концепция детской литературы, в которой не оставалось места для свободных интересов ребенка, не связанных с дидактическими задачами, противоречила научным данным того времени...», поэтому несовпадение логики развития детской литературы с воспитательными целями педагогики 1920-х годов «было и остается причиной общеисторической драмы детской литературы» [1, с. 15].

Иную точку зрения высказывали поэты и писатели, отстаивавшие за детской книгой право на свободу фантазии, смех, увлекательность в соответствии с особенностями детского восприятия. «Политической и педагогической критике была противопоставлена позиция сторонников "новой" детской литературы, выдвигавших идеи национальной самобытности и свободного развития искусства, которые были соотнесены с идеями строительства нового государства» [1, с. 13]. Нарком просвещения А. В. Луначарский, подчеркивая важность идеологического воспитания, поддержал Горького, Маршака, Чуковского, А. Н. Толстого и других, ратовавших за творческий подход к форме и содержанию произведений для детей. А. В. Луначарский, М. Горький и другие открыто отстаивали право современного ребенка на чтение сказочно-фантастической литературы, на игру, смех. «Волшебное, таинственное и фантастическое провозглашались необходимыми составляющими формирования познающего мир сознания» [8, с. 19].

В 1932 году был создан журнал «Детская литература», который стал «эффективным инструментом отслеживания новейших литературных явлений и их продвижения в среде специалистов» [3, с. 458].

В 1934 году на I съезде советских писателей А. М. Горький выступил с программной речью, повторяя слова Сталина о писателях как «инженерах человеческих душ». Горький предложил общую стратегию детской литературы, основой которой, по его мнению, должны стать «универсализм и энциклопедичность» [8, с. 22]. На этом же съезде С. Я. Маршак выступил с содокладом о детской литературе «О большой литературе для маленьких», в котором обозначил задачи современной детской литературы: «У наших поэтов и прозаиков есть все, что нужно для создания замечательной сказки, великолепного фантастического романа, героической эпопеи, какой еще не бывало. Сюжеты можно найти и над землей, и под землей, и в поле, и в настоящем, и в прошлом, и в будущем...». По мнению писателя, нужны были новые сюжеты и новый язык [5].

Многие проблемы, упомянутые в докладе С. Я. Маршака, поднимались уже в русской детской литературе, в частности, в работах А. А. Блока. Н. А. Павлович в своей статье приводит краткий анализ книги поэта «Круглый год», которая «интересна как попытка Блока дать специфически детскую книгу» [9, с. 76]. Основная тема стихотворений – описание растительного и животного мира, «образы основаны на фольклоре или литературно-мифологических представлениях, берущих исток в литературе романтизма» [1, с. 244]. Надежда Александровна указывает на состав книги: «Сюда входят "Вербочки", "Ворона", "Зайчик", "Учитель", "Снег да снег", "Ветхая избушка", "Рождество" и несколько стихов, написанных Блоком в юности» [9, с. 77].

Обращение Блока к своим юношеским стихам при составлении книги для детей связано и с вопросом отношения к ребенку в модернизме. XX век был назван «веком ребенка», «благодаря одноименному учению о свободном воспитании ребенка в семье, разработанному шведской активисткой феминистического движения Эллен Кей (1849–1926)» [1, с. 236]. «Человек – книга, в которую записана история мира», – эта модернистская формула выведена М. А. Волошиным из формулы средневековой культуры «Мир есть книга». Модернисты считали, что только детскому сознанию дано приблизиться к постижению истины, тогда «из волошинской формулы следует: человек – это ребенок, и книга эта написана для ребенка» [1, с. 236]. Культура Серебряного века видела в ребенке идеал непосредственного чувственного восприятия, живого творчества, а именно это отстаивала эстетика новой культуры. «Тяготение культуры Серебряного века к примитивизму, незамутненному восприятию жизни также поддерживало особый интерес к миру детства» [12].

Поэтому большое значение модернисты предавали детскому восприятию действительности. Павлович акцентирует внимание на подходе Блока, который желает поделиться с детьми в стихотворениях своими юношескими чувствами: «Чтобы передать ребёнку своё чувство природы, Блок включает в эту книгу юношеские свои стихи, родственные стихам Жуковского и Полонского («Я стремлюсь к роскошной воле», «Полный месяц встал над лугом», «Блудящий огонь» и др.). В них та же непосредственная поэтичность, что пленяет нас в этих старых поэтах. Эту связь утверждает и сам Блок эпиграфом из Жуковского» [9, с. 76]. Блок смотрит на детскую литературу не как взрослый читатель и критик, а с оглядкой на свои детские воспоминания. Поэт считал, что главные критерии в оценке детской литературы – близость к устному народному творчеству и опора на детское мировосприятие. Современные исследования указывают на различия в осмыслении темы природы у Блока и у Жуковского: «Сорвать чудесный цветок лирическому герою Жуковского не позволяет Рок; у Блока эта проблема разрешается оптимистически: "Я увидел – и сорву!" Это связано, вероятно, со свойственной младосимволистам ориентацией на познание "иного" мира, на активную деятельность ради единения земного и "иного" миров посредством искусства» [4, с. 78].

Композиция книги построена по хронологической схеме: стихотворения расположены в порядке годового цикла по временам года. Начальное стихотворение книги, открывающее весенний цикл, – «Вербочки». Главная тема стихотворения – православный обычай освящения вербы накануне Вербного воскресения, предшествующего Страстной неделе и Пасхе. Праздник символизирует приход весны. Вместе с освященными веточками вербы домой приносили освященные свечи. Стихи передают атмосферу ожидания святого дня: «Мальчики да девочки / Свечечки да вербочки / Понесли домой. / Огонёчки теплятся, / Прохожие крестятся, / И пахнет весной».

Замыкает сборник стихотворение «Рождество». Таким образом, в поэтическом календаре обозначены важнейшие христианские праздники – Пасха и Рождество. «Каждое стихотворение сборника выражает лирическое состояние, наиболее характерное для данного времени года» [1, с. 244]. Павлович отмечает задачи книги: «описание природы» и передача мира «через восприятие животных, птиц и самих ребят». Основная задача поэта – пробуждение в ребенке чувств к природе, обучение эмоциональному восприятию мира. «Познавательному элементу, даже пейзажу, отводится немного места. Главное – мир показывается через восприятие животных, птиц и самих ребят» [9, с. 76].

Павлович обращается к личным воспоминаниям и дневникам поэта, в которых засвидетельствовано отношение Блока к животным. «Надо знать любовь Блока к "тварям", как он называл животных, чтобы понять, как создавались эти стихи. В своем дневнике он не раз пишет о таксе Крабе, а стихотворение "Старушка и чертенята" посвящает ежу – "Григорию Е.", который одно время жил у него в Шахматово» [9, с. 78]. Критик отмечает мастерство поэта в создании образов животных через их восприятие окружающего мира: «Немудрено, что такая любовь научила Блока простым и точным словам о "тварях". Зайчику "Страшно в лапы волку / Серому попасть...". Осень дается в представлении зайца: "Только бы теплее, / Только бы посуше, / Очень неприятно / По воде ступать". Весна неожиданно передается через образ вороны: "Вот ворона на крыше покато́й / Так с зимы и осталась лохматой... / Прошлого́дние мокрые стружки... / Это все у вороны игрушки"» [9, с. 76].

В части стихотворений Блок опирается на сказочный и игровой фольклор, создавая идиллическую картину мира. В некоторых из них («Зайчик», «Ворона») смена времен года представлена «через ощущения и даже переживания зверей». «Однако следует помнить, что и зайчик, и ворона, персонажи, часто выступающие как герои сказок и народных детских песенок, заключают в себе огромный мифологический и игровой потенциал. Подобным образом, в стихотворении "Ветхая избушка" снежный дом, который тает весной, имеет известное сказочное соответствие» [4, с. 81].

Далее Павлович останавливается на недостатках стихотворений Блока для детей. Во-первых, образы детей «беспомощны и вялы, словно Блок пишет не о живых детях, словно он вспоминает каких-то книжных детей или говорит о детях понаслышке... В лучшем же случае дети стихов Блока сошли с изящной картинки, хотя самые стихи о них написаны с бесспорным мастерством» [9, с. 76]. Это отмечают и другие исследователи: «Образы самих детей зачастую несколько упрощены, лубочны («Вербочки», «Ветхая избушка» и др.)» [10, с. 74].

Во-вторых, «бесцветны» образы взрослых, общающихся с детьми. Так, по мнению Н. А. Павлович, бесцветен рассказ об учителе, который будет «школить упрямых ребяток, / Чтобы не грызли пера, / И не марали тетрадок». Этим как будто ограничивается представление о школе и учениках. Современные исследователи смотрят на эти образы глубже. Так, В. Ю. Жибуль отмечает, что в стихотворениях «Учитель» и «Снег да снег» «представлено соотношение разных поколений, приближающееся к традиции, заданной поэтами суриковской школы (бабушка, которая "не перечит ребячьему нраву",

и старый учитель, без радости следящий за детской игрой – олицетворение разрыва между интеллигенцией и народом?). Поэтика этих произведений действительно приближается к реалистической» [4, с. 81].

В-третьих, Блок использует упрощенно-приторную лексику с ласкательными суффиксами: «Ему изменяет даже строгость языка, появляются бесчисленные уменьшительные (шалунишки, ребятишки, свечки, барашки и т. п.): «Внукам-шалунишкам / По колено снег. / Весел ребятишкам / Быстрых санок бег» [9, с. 76].

В-четвертых, упрощается синтаксис, появляются однотипные ряды однородных членов, что, в-пятых, приводит к нарушению гармоничности стиха, обеднению рифмы: «Изменяется самая гармоничность стиха, беднеет рифма, вместо движения в стихах появляется унылое перечисление. "Прочь от дома на снежный простор / На салазках они покатили. / Оглашается криками двор: "Великана из снега слепили!"» [9, с. 76].

В-шестых, приемы выразительности в стихах для детей создают впечатление стилизации: «Перенесенные в стихи для детей, излюбленные блоковские приемы создают впечатление стилизации. "Как тонка ты в красной шубке, / С бантиком в косице! / Засмеешься – вздрогнут губки, / Задрожат ресницы". Сравнить: «И вздохнули шелка, задремали ресницы» (Стихотворение "В ресторане")» [9, с. 76–77].

Павлович видит причину недостатков стихотворений Блока в слабом знании им особенностей детской жизни. «Общая черта стихов Блока о детях та, что все это статические зарисовки. Здесь нет фабулы, нет той "увлекательной быстроты перехода от причины к следствию", которую так ценил Блок хотя бы в "Степке-Растрепке" (см. «Записные книжки Ал. Блока»), нет и того знания детской жизни, которое бывает у людей, много общавшихся с детьми» [9, с. 77].

Следующая часть статьи посвящена критическим работам Блока. «Высказывания Блока в его рецензиях на детские книги и пьесы до сих пор не потеряли своей жизненности» [9, с. 77]. Сравнивая стихотворения Блока для детей со сборником поучительных стихотворений «Степка-Растрепка» Генриха Гофмана (1845), переведенных с немецкого языка, Павлович показывает, что Блоку нравилась эта книга, и он обладал теоретическим знанием того, как нужно писать для детей, хотя видел недостаток в элитарности произведения. Говоря о «Степке-Растрепке», он заявляет, что «эта книга есть создание "буржуазное" в широком смысле, что она "не народна". "Но едва ли эта точка зрения применима к настоящему времени, – горько добавляет Блок, – литера-

тура такого типа пока, насколько мне известно, едва завязывается" ("Записные книжки Ал. Блока")» [9, с. 77].

Далее Павлович вспоминает рецензию Блока на «китайскую драму» М. Кузьмина «Два брата или счастливый день», «предназначенную для постановки в детском театре» (статья А. Блока «М. Кузмин. Два брата, или счастливый день. Китайская драма в 3 действиях с прологом. 13.08.1918»). В статье Блок неодобрительно отзывается о произведении М. Кузьмина, содержание которого не отличается высокой нравственностью, местами проявляется грубость автора и заурядность формы. Тематика, волновавшая Блока в 1918 году, остается актуальной и в 1920–30-х годах в связи с упоминавшимся уже спором о сказке и литературном вымысле. «Очень немного пьес проникнуто нежным и чистым духом сказки, духом, который счастливо умеет сочетать искусство с нравственностью, "возвышающий обман" с правдой жизни. Таковы, мне кажется, весь Андерсен и наш Кот-Мурлыка, но ни тот, ни другой, к сожалению, пьес для детей не писали» [2, с. 77].

Продолжая рассуждение о сказке, Павлович обращается к другой рецензии Блока «В. Мейерхольд и Ю. Бонди. "Алинур". Сказка в 3-х действиях с прологом и эпилогом. (Обработка сказки О. Уайльда "Звездный мальчик")». В статье известный поэт, подчеркивая, что сказка богата содержанием и имеет «блестящие места», указывает на устаревшие способы ее обработки, восходящие к XVIII веку, периоду классицизма, отличавшемся вниманием к благополучному финалу, представляемому как обретение родителей, удачная женитьба и всеобщий праздник, и мнением о Востоке как «приятной экзотике», возникающим от недостаточного знания его реалий. Все это внимание к костюмам и торжеству Блок называет «помпой» и предлагает ценить сказку за ее жизненные уроки. Павлович цитирует: «Блок опять высказывается о самом существе сказки: "Суть сказки в пути, в бесконечности ее перипетий"» [9, с. 77]. Вторая причина ценности сказки, как объясняет Павлович мысли поэта, – ее правдивость. Достигнутое в XIX веке научное мировосприятие отторгло излишний мистицизм, что отразилось и на восприятии сказки. «XIX век, в лице своих лучших сказочников, отринул всю эту помпу по совершенно другим, казалось бы, причинам, именно потому, что на нем почил строгий и скромный дух науки» [9, с. 77]. Павлович видит в этих замечаниях Блока то же предвидение путей развития литературы в XX веке, о котором прежде здесь уже упоминалось. «То, о чем говорит здесь Блок, это сочетание нежного и чистого духа сказки с правдою и строгостью науки и должно отличать нашу советскую сказку. Над достижением этого сочетания работают лучшие наши детские писатели» [9, с. 77].

В связи с этим возникает еще один важный для детских писателей вопрос: насколько можно очеловечивать животных? Павлович приводит мнение Блока по этому поводу, высказанное в заметке о «Приключениях зайчика» Н. Руммель. Вначале критик кратко объясняет, какие образы стихотворения вызвали неоднозначное понимание и заставили Блока вступить в полемику об их уместности: «В этой книжке описывалось, как зайцу, которого принесли в комнату, стол представился "белой поляной", девочки, сидящие вокруг стола, "здоровыми, как грибы", а лампа над столом "потешным солнышком, подвешенным на веточке"» [9, с. 77]. Знаменитый поэт считает, что неуместно приписывать животным такое сложное мировосприятие: «Этот мозговой ход, – говорит Блок, – напомнил мне нечто подобное из литературы для взрослых: Валерий Брюсов воспевал, как известно, земную ось; один стихотворец, бесстыдно подражавший В. Брюсову, стал воспевать не только земную ось, но и чеку на этой оси. Можно помыслить земную ось, но нельзя снабжать воображаемую ось чекой: можно дать зайцу человеческий образ, но нельзя приписывать очеловеченному зайцу сложных человеческих представлений» [9, с. 77]. Павлович отмечает в словах Блока правило, как могут поступать детские писатели при создании образов животных: «Вопрос о том, можно или нельзя очеловечивать животных, много раз вставал перед советским писателем и решался то в ту, то в другую сторону. Блок дает как бы золотое правило, как бы точную формулу, как могут животные действовать в сказке. Его указания сохраняют свою жизненность и в наши дни» [9, с. 77].

Далее Павлович рассуждает о проблемах знакомства современных школьников с творчеством Блока. В школьной программе произведения поэта изучают только в старших классах школы: «Наши дети знакомятся с его творчеством только в старших классах школы, где они узнают Блока главным образом как автора поэмы "Двенадцать", между тем целый ряд его стихов может и должен войти в золотой фонд детской литературы» [9, с. 78]. Тем не менее, необходимо знакомить с творчеством Блока школьников младшего и среднего возраста: «Его работа над стихами для детей оставалась лишь опытом, попыткой по-новому подойти к ребятам, но целый ряд его "взрослых" стихов, не только отобранных им и не только переработанных для детей, будут близки и понятны нашему школьнику. Так, даже для 9–10-летних детей доступны его классический "Коршун", некоторые отрывки из "Двенадцати" ("Стоит буржуй на перекрестке" и "В очи бьется красный флаг" ...) или отрывок из "Возмездия", где рассказывается о детстве героя» [9, с. 78].

Павлович обосновывает необходимость пересмотра отношения к творчеству Блока: «Пора пересмотреть наследие Блока и дать нашим детям избранные его стихи» [9, с. 78]. Во-первых, он чувствовал зарождающиеся потребности нового поколения сблизиться с народом: «Блок много предчувствовал в послереволюционной литературе, видел перспективу развития литературы в её связи с жизнью народа» [9, с. 78]. Даже если детские сборники стихотворений Блока – это первый опыт в таком жанре и не свободен от недостатков, Блок чувствовал направление развития литературы для подрастающего поколения. «Но, сам не умея писать о детях, он чувствовал, знал, что детям в литературе нужно и что не нужно. Оставаясь в плену представлений современной ему детской литературы, связанный кругом её тем и традиционных приёмов, он понимал, какие требования должны быть предъявлены новым детским читателем, он понимал, с чем и куда идёт новое поколение. Его мысль и чувство устремлены в будущее, он предвидит и намечает многое в нашей советской литературе, например, её динамизм, переосмысливание сказок, связь с народной жизнью» [9, с. 77].

Во-вторых, Блок стремился развивать в детях патриотизм: «Он хотел говорить с детьми о самом важном, – важным он считал любовь к родине и познание её, начиная от её природы и кончая её историей» [9, с. 78].

В-третьих, Блок старался воспитать в детях мужественность: «Хотел он развить в детях героическое, мужественное отношение к жизни» [9, с. 78].

В-четвертых, Блок хочет видеть детей настоящими гражданами страны, а не просто исполнителями приказов: «5 ноября 1915 года Блок записывает, размышляя о детях и задачах детской литературы: "Россия явно требует уже не чиновников, а граждан, а ближайшее будущее России требует граждан-техников и граждан-инженеров..."» [9, с. 78].

В-пятых, Блок считает, что техника и инженерам необходимо приобщение к художественному творчеству: «Так отчётливо он видит наши дни! А какое великое возрождение, т.е. сдвиг всех сил, нам предстоит и до какой степени техника и художественное творчество немыслимы друг без друга (τεχνον по-гречески искусство), мы скоро увидим». Это проникновение поэта в наши дни делает его нашим живым современником, «глубина и самая музыка его стихов нам нужны» [9, с. 78].

Статья Н. А. Павлович заканчивается пожеланием видеть Блока в ряду классиков русской литературы, сделать его стихотворения частью жизни подрастающего поколения. «Мы знаем, как любят и запоминают дети многие стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Пора сделать другом и спутником наших детей еще одного великого поэта» [9, с. 78].

Критические статьи Н. А. Павлович позволяют понять проблемы, беспокоившие писателей, поэтов, а также их критиков и читателей восемьдесят лет назад. Однако многие вопросы литературы относятся к разряду «вечных» и звучат актуально, этой возможностью приобщиться к опыту прошлого они интересны.

Список литературы

1. Арзамасцева И. Н. Детская литература: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. 9-е изд., стер. М.: Академия, 2013. 576 с.
2. Блок А. А. М. Кузмин. Два брата, или счастливый день. Китайская драма в 3 действиях с прологом. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/kritika/kuzmin-dva-brata.htm>
3. Бобина Т. О. Критика и экспертирование детско-подростковой литературы как инструмент поддержки и развития чтения // Чтение. XXI век: коллективная монография. Науч. ред.-сост. В. Я. Аскарлова. М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2015. 472 с.
4. Жибуль В. Ю. Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. Мн.: И. Логвинов, 2004. 130 с.
5. Маршак С. О большой литературе для маленьких // Маршак С. Собрание сочинений в 8 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 6. С. 195–243. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://s-marshak.ru/works/prose/prose06.htm>
6. Маслинская С. Г. Неутомимый борец со сказкой: Критика детской литературы в трудах Н. Крупской // Историко-педагогический журнал. 2017. №1. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/neutomimyy-borets-so-skazkoj-kritika-detskoy-literatury-v-trudah-n-krupskoy>
7. Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.): учебное пособие. М.: МАКС ПРОГРЕСС, 2012. 360 с.
8. Октябрьская О. С. Формирование и развитие жанровой системы в русской детской прозе 1920–50-х годов: монография. М.: МАКС Пресс, 2016. 248 с.
9. Павлович Н. Блок и детская литература // Детская литература. 1940. № 11–12. С. 74–78.
10. Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 1998. 512 с.
11. Саввин Н. Принципы критики детских книг. М.: Издание Г. Ф. Мириманова, 1924. 32 с.
12. Федченко С. Н. Журнал для детского чтения в представлениях литературной критики начала XX в. // Новый исторический вестник. 2001. № 5. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/zhurnal-dlya-detskogo-chteniya-v-predstavleniyax-literaturnoj-kritiki-nachala-xx-v>

References

1. Arzamastseva I. N. *Detskaya literatura: uchebnik dlya stud. uchrezhdenii vyssh. prof. obrazovaniya* [Children's literature: textbook for students of higher education institutions]. 9-e izd., ster. Moscow: Akademiya Publ., 2013. 576 p.

2. Blok A. A. M. *Kuzmin. Dva brata, ili schastlivyi den'. Kitaiskaya drama v 3 deistviyakh s prologom* [M. Kuzmin. Two brothers, or happy day. Chinese drama in 3 acts with prologue]. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <http://blok.lit-info.ru/blok/kritika/kuzmin-dva-brata.htm>
3. Bobina T. O. *Kritika i ekspertirovanie detsko-podrostkovoï literatury kak instrument podderzhki i razvitiya chteniya* [Criticism and examination of children's and adolescent literature as a tool to support and develop reading] *Chtenie. XXI vek: kollektivnaya monografiya* [Reading. XXI century: a collective monograph]. Nauch. red.-sost. V. Ya. Askarova. Moscow: Mezhtseleobrazovatel'nyi tsentr bibliotekhnogo sotrudnichestva, 2015. 472 p.
4. Zhibul' V. Yu. *Detskaya poeziya Serebryanogo veka. Modernizm* [Children's poetry of the Silver age. Modernism]. Minsk: I. Logvinov Publ., 2004. 130 p.
5. Marshak S. *O bol'shoi literature dlya malen'kikh* [On the great literature for the little ones] *Marshak S. Sobranie sochinenii v 8 t.* [Marshak S. Collected works in 8 v.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1971. T. 6. Pp. 195–243. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <http://s-marshak.ru/works/prose/prose06.htm>
6. Maslinskaya S. G. *Neutomimyi borets so skazkoi: Kritika detskoi literatury v trudakh N. Krupskoi* [A Tireless fighter with the tale: a Critique of children's literature in the works of N. Krupskaya] *Istoriko-pedagogicheskii zhurnal* [Historical and pedagogical journal]. 2017. №1. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/neutomimyy-borets-so-skazkoy-kritika-detskoy-literatury-v-trudah-n-krupskoy>
7. Oktyabr'skaya O. S. *Puti razvitiya russkoi detskoi literatury KhKh veka (1920-2000-eg.): uchebnoe posobie* [Ways of development of Russian children's literature of the twentieth century (1920-2000-ies): textbook]. Moscow: MAKS PROGRESS Publ., 2012. 360 p.
8. Oktyabr'skaya O. S. *Formirovanie i razvitie zhanrovoi sistemy v russkoi detskoi proze 1920-50-kh godov: Monografiya* [Formation and development of genre system in Russian children's prose 1920-50-ies: Monograph]. Moscow: MAKS Press Publ., 2016. 248 p.
9. Pavlovich N. *Blok i detskaya literatura* [Block and children's literature] *Detskaya literatura* [Children's literature]. 1940. № 11–12. Pp. 74–78.
10. *Russkie detskie pisateli XX veka: Biobibliograficheskii slovar'* [Russian children's writers of the XX century: biobibliographical dictionary]. 2-e izd., ispr. i dop. Moscow: Flinta: Nauka Publ., 1998. 512 p.
11. Savvin N. *Printsipy kritiki detskikh knig* [Principles of criticism of children's books]. Moscow: Izdanie G. F. Mirimanova, 1924. 32 p.
12. Fedchenko S. N. *Zhurnal dlya detskogo chteniya v predstavleniyakh literaturnoi kritiki nachala XX v.* [Journal for children's reading in the views of literary criticism of the early XX century] *Novyi istoricheskii vestnik* [New historical Bulletin]. 2001. № 5. Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: <http://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/zhurnal-dlya-detskogo-cheniya-v-predstavleniyax-literaturnoj-kritiki-nachala-xx-v>

Символика цветовых сочетаний в романе М. Булгакова «Белая гвардия»

Прямые и ассоциативные цветообозначения в романе «Белая гвардия» выполняют характеризующую функцию, при этом один цвет может восприниматься по-разному в зависимости от ситуации и характеризуемого лица. Каждый цвет выполняет также роль символа, а их соединение или распад воспроизводят динамику событий. Особенно важная роль принадлежит трехцветию, составляющему императорский штандарт и присутствующему в романе в зашифрованном виде. Изменение в положении города приводит к трансформации каждого из трех цветов и, в конечном счете, к распаду символа. С вступлением петлюровских войск на смену скрытому трехцветию приходит государственный символ – желто-голубой флаг, составляющие которого присутствуют в тексте романа как эксплицитно, так и в виде ассоциации.

Ключевые слова: роман «Белая гвардия», цвет, ситуативная оценка, символика, трехцветие, монархия, двуцветный флаг.

Valentina Vysotskaya

Symbolism of Color Combinations in the Novel "White Guard" by M. Bulgakov

Direct and associative color terms in the novel "White Guard" perform a characterizing function, while one color can be perceived differently depending on the situation and the person being characterized. Each color also plays the role of a symbol, and their combination or disintegration reproduces the dynamics of events. In novel especially important role belongs to the three-color, which constitutes the imperial standard and is present in the novel in encrypted form. The change in the position of the city leads to the transformation of each of the three colors and, ultimately, to the disintegration of the symbol. With the entry of the Petliura troops, the state symbol, the yellow-blue flag, whose components are present in the text of the novel, both explicitly and in association, comes to replace the hidden tricolor.

Key words: the novel "White Guard", color, situational assessment, symbolism, tricolor, monarchy, bicolor flag.

Все члены семьи Турбиных являются приверженцами монархии, и эта позиция прямо высказывается в семейном кругу в присутствии друзей. Кро-

ме того, монархические убеждения подкрепляются присутствием в доме Турбиных цветowych маркеров, совпадающих с цветами императорского дома – белого, черного и золотого цветов.

Сочетание этих цветов появляется как в характеристике обитателей дома, так и в описании интерьера:

белые зубы пианино, *рыжебородый* Валентин и *черные* нотные закорючки;

белая рукавица, *бронзовая* лампа и *черные* часы;

белые нашивки на погонах Николки и *рыжеватая* голова Елены в *черном* просвете;

белая крахмальная скатерть, *золотые* чашки и *черно-испуганные* глаза Елены.

Цвета монархического флага концентрируются в сцене ужина, на котором пьют за здоровье императора, надеясь на восстановление самодержавия. Преобладающими цветами выступают *золотой* и *белый*, которые символизируют жизнь, славу, свет, благо, чистоту: *золотой* остров, *золотые* пушки на погонах, *золотая* Елена, *золото* рукояти, *белое* вино, *белизна* скатерти, *серебряные* листья. *Черный* цвет как символ тревоги хотя и присутствует, но выражен неявно, чтобы не нарушать приподнятую атмосферу, поэтому обозначается разговорами о прибытии черных сенегальцев, упоминанием часов, а также сходными по звучанию словами в сочетаниях *четыре* огня и *чертова* кукла.

Сочетание двух цветов – ассоциативно черного и белого – при известии Шервинского о якобы спасшемся императоре (*После этого известия в столовой наступило **гробовое** молчание. Николка горестно **побелел***) дополняется золотым (*золотые* граненые стрелы, *золотой* серп Елены) и дважды упомянутым глаголом царствовать (*царствовало молчание; царrrr-ствуй на славу*). Далее сочетание черного и белого в доме (*черная* щель, *черные* полосы, *черный* потолок, *белая* стена, *бледный* Мышлаевский, *белые* руки, застелили *белым*) переходит в спальню Алексея (*черный* сон, германское (*белое*) вино, начало светать *бледно*), а сочетание черного и золотого – в спальню Елены (*черная* печаль и *черные* пятна окон, которые кажутся *гробовыми*, *рыжеватая* Елена, *рыжая*, *золотая* Елена). Все три цвета объединяются в один символ сходными размышлениями сестры и брата о Тальберге, офицере генерального штаба, бегство которого стало первым знаком распада.

С развитием событий каждый из трех цветов проходит свой путь, образуя сочетания с другими красками, обособляясь от них или преобразуясь в иные оттенки.

Золотой цвет в доме Турбиных уплотняется в благородный коричневый, где в шкафах книги, пахнущие старинным шоколадом; в комнате Елены коричневая икона, а в церкви, где отпевали мать Турбиных, коричневый святой Никола. Коричневые лики возникают позже в описании крестного хода при вступлении Петлюры в город. Здесь изображение ликов на хоругвях сочетается с таинственными золотыми словами, но затем происходит упрощение образа упоминанием коричневых до пят костюмов хора и дальнейшая профанация в описании коричневых, с толстыми икрами скоморохов, которые «неслись, приплясывая и наигрывая на дудках, на старых фресках на стенах». Расширение локуса за пределы церкви приводит к изображению ассоциативно коричневого и его окончательной вульгаризации: в кафе «Максим» пахло жженым кофе, «в рядах над строем курилась махорка», и даже у Козыря-Лешко, полковника петлюровской армии, «воняло махоркой от владельца красных прыщей». Некое подобие благородства, связанное с коричневым цветом, сохраняется еще в квартире у Лисовича, где Василиса и Карась пьют «славный коньяк Шустова».

Желтый цвет может вызывать как позитивные, так и негативные эмоции. Гёте в своей теории света связывает желтый цвет «в его наивысшей чистоте» с природой светлого начала [2]. Положительные ассоциации вызывает лучисто-желтый цвет, ему противостоят отталкивающе яркие и пронзительно-резкие тона [4, с. 65]. В романе «Белая гвардия» желтый цвет проявляется в двух версиях – как профанация золотого и как символ болезненности.

В городе желтый цвет еще встречается в сочетании с золотым: в салоне мадам Анжу сохранились остатки прежней мирной жизни в виде золотых слов «Шик паризьен», но появились с приметы, отражающие новые военные реалии в виде плаката желтого картона с надписью «Героем можешь ты не быть, но добровольцем быть обязан»; там же располагаются офицеры в золотых пушечных погонах и желтый ящик с телефонными трубками; в сцене похорон за желтыми гробами следуют священники в золотых ризах; на улицах золотопогонных офицеров провожают липкими взглядами, но в городе еще густопогонно (скрытое обозначение золотого), а возле гимназии, крытой желтой николаевской краской, мелькают желтые полушубки и военные фуражки; за гетманскими столами сидят люди с гнилыми желтыми зубами и золотыми пломбами, и наконец, в связи с вывеской на углу Миллионной упоминается золото в сочетании с негативно окрашенным словом «ржавая».

В то время, когда в городе стали заметными признаки разложения, вульгарной яркости и фальшивого блеска, в описаниях появился оранжевый цвет и оттенки желтого, напоминающие золотой: золотистый жир балыков, золо-

тистые блондинки, рыжеватые сибирские меха, оранжевый свет. Желтый цвет как позитивный, мирный присутствует в описании трамваев с желтыми соломенными пухлыми сиденьями, а по контрасту упоминаются желтые чемоданы как символ бегства.

Охватившая многих людей стихия перемещений привела в дом Турбиных неизвестного, в изображении которого присутствуют желтый и коричневый цвета: «Видение было в коричневом френче, коричневых штанах-галифе и сапогах с желтыми жокейскими отворотами <...> зубы глядели кривые и желтые». Желтый цвет в этом описании входит в дом как нечто чуждое и незнакомое, но со временем Ларион становится близким семье Турбиных, поэтому соединяется с благородным коричневым, и символом этого слияния становится место, куда поместили Лариона, а именно, книжная с тисненными золотом книгами, пахнущими старинным шоколадом. Неизвестный с желтыми отворотами появляется одновременно с раненым Алексеем, который вносит в дом желтый болезненный, присутствующий в описании худого желтоватого тела, в возможном, по мнению доктора, нагноении в ране и в желтых струнах боли, но, несмотря на болезнь и общую тревогу, у Турбиных по-прежнему блестит желтый паркет.

В квартире Лисовича желтый проявляет себя как неприятный или агрессивный и здесь он сочетается с другими цветами, в частности, с зеленым: возбуждающий у Василисы тошноту испорченный зеленый сыр как предчувствие обморока в зелени кабинета при обыске соединяется с желто-восковым лицом, отливавшим фиолетовым, у одного из бандитов, и с медными позеленевшими пуговицами у другого грабителя. В то же время в квартире Турбиных привезенная Ларионом желто-зеленая пачка денег, похожая на яичницу с луком, вызывает позитивные чувства у Елены, и к тому же сочетанию отсылают цвета канарейки, которая, по словам Лариона, никому не делает зла.

Желтый в сочетании с красным образует рыжий цвет, который выступает как крайне зловещий в характеристике преследователя Николки и присутствует в разных вариантах: *рыжая борода; рыжебородый; рыжий Нерон; рыжий; желто-рыжий, медная борода, рыжий дворник*. Контрастом к этому негативно окрашенному восприятию рыжего служит успокоительно действующий на Елену голубоглазый Карась «в рыженьком френче», где определение *рыженький* в форме деминутива придает ему оценочно-ласкательный оттенок. Таким образом, восприятие цвета меняется в зависимости от того, кого и в какой ситуации он характеризует. Рыжебородый Валентин в обстановке дома противопоставлен рыжебородому дворнику, преследующему Николку, а сочетание рыжего и серо-голубого в описании

немцев имеет враждебный характер, который усиливается агрессивно торчащими усами, но такое же сочетание в изображении Карася создает ощущение домашности и надежности.

Два других цвета императорского штандарта – белый и черный – также меняют свои характеристики в зависимости от ситуации и от того, кого или что этот цвет характеризует.

Белый цвет означает чистоту, благо, здоровье, очищение, жизнь [5, с. 56] и является символом воплощенной полноты жизни [1, с. 110].

Слово *белый* в различных грамматических формах насчитывает в тексте романа 102 употребления. Кроме прилагательного «белый» в романе используются наименования и признаки, связанные с представлением о белом цвете, а именно:

существительные *снег, сугроб, метель, лед, свет, скатерть, белье, рубашка, простыни, подушка, сахар, зубы, бумага, бинт, вата, марля;*

прилагательные *меловая, бледный, снежный, заиндевелый, сахарный, светлый, белесый, напудренный, крахмальный.*

Несмотря на позитивные коннотации, связанные с белым цветом, в романе этот цвет в ряде случаев сопутствует обстоятельствам, враждебным человеку. Это, как правило, природные явления (*снег, сугроб, мороз, метель*), которые создают опасность, угрозу, требуют преодоления преграды и сочетаются со словами *гроб, могила, завал, увязать, заваленный, погребенный*.

Ср.: *Метель, темнота и сугробы съели ее [фигуру. – В. В.] и замели все следы; борясь со снегом, он одолевал и одолевал террасы; нарыл себе прикладом гроб; тыкался в холодном визге метели, как слепой; прорвал снеговую преграду; в сторожке, <> заваленной наглухо белым снегом; погребенный под мохнатым снегом.*

Белый цвет присутствует в романе чаще всего как природный, который может быть праздничным, рождественским, а может быть губительным для человека; неприродный белый также проявляет себя по-разному – как символ чистоты или как бледность, сопутствующая болезненности.

Черный цвет символизирует страдание, несчастье, зло, отсутствие удачи, колдовство, смерть [5, с. 58]; Андрей Белый определяет черный цвет в общем смысле как символ небытия, хаоса [1, с. 110].

Слово *черный* и его дериваты встречаются в романе почти в два раза чаще, чем белый, а именно 199 раз. Наряду с прямым наименованием цвета соответствующим прилагательным, в романе используются ассоциативные обозначения черного цвета, среди них:

существительные *ночь, тьма, темнота, мрак, траур, тень, мгла, нагар, железка, провал;*

прилагательные *угольный, чернильный, безлунный, железный, чугунный, гробовой, траурный, мрачный, похоронный, смуглый, ослепший, темный, бездонный, полночный.*

Большую группу слов, косвенно обозначающих черный цвет, представляют названия оружия: *пистолет, браунинг, пушка, пулемет и мн.др.*

При изображении природных явлений, домашней обстановки или внешности персонажа часто используются оба цвета – черный и белый, и хотя в целом преобладает черный цвет, соотношение между ними в разных частях романа меняется и определяется отображаемой ситуацией.

Рассмотрим соотношение белого и черного цвета в доме Турбиных. В начале романа при описании дома встречается примерно одинаковое количество этих цветообозначений – как прямых, так и ассоциативных. Автор показывает два слоя ощущений в доме, который объединяет как семейство Турбиных, так и их друзей. В верхнем слое простая человеческая радость от тепла, света и безопасности, а во втором, поглубже – беспокойство и огорчения.

Первый слой маркируют атрибуты, обозначающие «красоту и прочность жизни»: уютные *белые* зубы пианино и *черные* нотные закорючки; *белая* крахмальная скатерть и *черные* стенные часы; *белое* вино и *черные* аккорды.

Во втором слое – печаль и тревога: *белый* гроб матери и улетающий в *черное* небо бог; замерзший Мышлаевский с *белыми*, заиндевевшими бровями и *черно-испуганные* глаза Елены, взволнованной отсутствием Тальберга; горестно *побелевший* Николка и Алексей, которому снится *черный* сон.

В равновесии находятся также синонимы или ассоциативные обозначения белого и черного цвета: елочный дед, *сверкающий снегом* и счастьем и *мрачный* рокот церковного прощания; *ослепительная* печка и *темная* книжная; *бледные* кавалерийские погоны и *вороненое* дуло.

После ранения Алексея изображение дома Турбиных также содержит примерно равное количество употреблений, обозначающих белый и черный цвета. Эти характеристики используются при описании людей или бытовых предметов, однако белый цвет как напрямую, так и ассоциативно связан с болезнью и разрушением: *белая меловая* Анюта; лицо [Турбина. – В. В.] было *бледно* синеватой *бледностью*; искромсанная *рубаха*; *забинтованная* рука; *белые* осколки посуды; *черное* чужое пальто; *черные* чужие брюки; *черная* подкладка; *черные* папки; *черное* штатское; *черный* плат; *черный* шандал; *черный*, как уголь, Ларион; *черное* пространство; *темненькая* штора; *траурный* флаг.

В дальнейшем количественно преобладающим становится слово *черный*, отражая состояние тревоги в доме Турбиных в связи с событиями в городе: *черный* костюм; *черный* револьвер; *черный* ход; *черный* силуэт; *черная* дверца; *черные* изъедины; *черная* шапочка; *чугунная* душа; *почерневшее* лицо; *черные* баки; *черные* глаза; печальная *чернота*; *черная* спальня; *мрачные* глаза.

В употреблении белого цвета превалирующими становятся маркеры страха: *белыми* губами, *белые* лица, *бледнея*, *побледнела*.

Таким образом, к концу романа изначально существовавшее в доме Турбиных равновесие между черным и белым сдвигается в сторону черного, а обозначения белого цвета меняют свою семантику от белого, как светлого, сверкающего и радостного, к белому как болезненному и разрушительному.

Соотношение белого и черного цвета в городе также меняется с развитием событий. В начале романа город, еще оберегаемый войсками, сохраняет равновесие между черным и белым.

В главах 4 и 5 черный цвет передается через названия предметов (*черные* балки, *черные* окна, *черный* мех) и природные явления (*черная* гуща небес; *черная* мгла). Ассоциативные наименования черного цвета включают как название оружия (пушки, винтовки, пулеметы, снаряды), так и синонимы (*темные* дали; *мрачное* подземелье; *темная* лента реки).

Белый цвет присутствует в природных пейзажах и в характеристиках людей, и через их противопоставление автор отмечает необычные для города признаки. С одной стороны, город, прекрасный в *морозе* и тумане; сады, отягченные *белым*, нетронутым снегом; электрический *белый* крест в руках Владимира. С другой стороны, заполнившие город *белые* закокаиленные проститутки, *бледные* развратницы, хрящевато-*белые* тенора и до *белого* утра гремевший тарелками клуб «Прах». Признаки тревоги автор показывает через свет, который начинал загораться в городе с четырех часа дня и сверкал до самого утра, наводя на мысль о «страшном и суетном электрическом будущем человечества».

Это статичное описание города в 6 и 7 главах сменяется динамичным изображением событий с быстрой сменой места действий, которые разворачиваются попеременно в салоне мадам Анжу, на улице, в гимназии, во дворце и в доме Турбиных. Здесь существенно возрастает частотность слова *черный* (35 употреблений), в то время как слово *белый*, включая его производные, используется всего 13 раз.

Белым цветом маркированы приметы прошлой мирной жизни: *белые* занавеси на окне; *белая* простыня; *белые* колпаки на поварятах; *белый* бок зда-

ния музея; *белые* палаты; *белый* султан; *белая* голова; *белоголовая* фигурка; *белые* печи; *белые* огни; *белый* щит с выключателями; *белели* дуговые шары.

Слово *черный* упоминается и в связи с персонажами, и в описании города. В первом случае этот цвет является главной и единственной характеристикой безымянных людей, которые могут терять телесность, превращаясь в тень, или сливаться в толпу. Ср.: *черные* усики; *черный* голосок; *черный* офицер; *черные* фигурки; по мостовой шло много людей в *черных* пальто; *чернела* толпа, *черные* колониальные войска; три *чернейшие* тени, часовые *зачернели*.

При изображении городских улиц и строений доминируют названия предметов, а определение «черный» и синонимичные наименования дополняются негативными ассоциациями, связанными с ощущением опасности, такими, как *тьма*, *ночь*, *темнота*, *провал*, *пасть*, *яма*, *подвальный*, *умершая*, *печальный*: *черная* туча; *черные* трубы; *черная* жижа; *черные* окна; *черный* просвет, чугунный *черный* Владимир; *черная* пасть подвального хода; *черные* дали, ведущие к Москве; *угольная* надпись; *темнота* коридора; *печальное* пение; провалы *тьмы*; *угольная тьма*; *тревожная* *ночь*.

Несмотря на явное преобладание черного цвета, в городе еще существуют два места, где черному цвету противостоит белый, – гимназия и дом Турбиных, в которых сохраняются духовно-культурные и семейные ценности. В доме Турбиных это *серебряные* погоны в *тьме* ящика, *белые* занавеси в гостиной, чистая *простыня* на кушетке и *чернильный* прибор на письменном столе с книгами. В гимназии – *черные* окна и *снег* на крыше и на кронах каштанов; сверкающий Александр с *белым* султаном на треуголке, а за ним *черная* туча штыков.

В то же время отмечается неестественность в сочетаниях белого как отражения мирного и домашнего и черного – разрушительного: рядом с *белым* зданием музея развороченная *яма*; под гимназическими каштанами, покрытыми *белым* *снегом*, торчат тупорылые *мортиры*; из окна гимназии виден бульвар в *белых* огнях и *черная* *умершая* громада университета.

В главах 8, 9, 10 и 11 еще существует противостояние между белой армией и петлюровцами, но белые уже уступают свои позиции. Соответственно, снижается количество употреблений слова «белый», и в четырех главах их насчитывается всего восемь – в качестве определения (*белые* хатки, *Белый* Гай, *белое* вино, *белая* марля, *белое* здание музея, *белый* газетовый гроб, *белый* снег) и как показатель страха (Взвизгнул Фельдман. Стал не темным, а *белым*). Маркером страха служит также слово «бледный», причем степень

страха возрастает: капитан Плешко был *бледен*; Плешко стал еще *бледнее*; *бледность* Плешко стала неизменной.

Как и в предыдущих главах, ассоциативными показателями белого служат слова *снег* и *снежный*, но снег уже теряет свою белизну: *безлунный*, *темный*, *предрассветный снег*. Сам город изображается потухшим, без огней, и это ощущение неживого города подкрепляется его изображением на карте как огромного *черного* пятна, а также соседством слова «черный» со словом «гробовой»: «тряслись *черные* шлыки *гробового* цвета с позументом и *гробовыми* кистями». Общее состояние неясности и темных предчувствий выражает также преобладание черного цвета в описаниях бытовых предметов (*черный кофе*; *черные перчатки*; *черный жилет*; шляпа с *черным крылом*; *черная шинель*; *черная клетка*; *черное безотрадное окно*) и в ассоциациях (*темное ущелье*; *непроницаемая завеса*; *ослепшие окна*; *мертвенный переулочек*; *траурные глаза*; *похоронный голос*). Кроме того, в романе насчитывается 206 упоминаний различных видов оружия. Количество употреблений в разных главах зависит от изображаемой среды и минимально в пределах дома, а максимально в тополе города.

Наибольшее количество – 55 употреблений – приходится на 10 и 11 главы, где показаны последние бои в Городе. В 12 главе оружие уже проникает в дом Турбиных, как бы заполняя его пространство в болезненных сновидениях Алексея: *Тяжелая, нелепая и толстая мортира в начале одиннадцатого поместилась в узкую спальню*, а также метафорически возникает в гл. 14: *Мышлаевский, словно гильзы из винтовки, разбросал партнерам по карте*.

К концу романа количество упоминаний оружия уменьшается как в изображении дома, так и в описании города, но поскольку оружие может быть как средством нападения, так и средством защиты, то символом агрессивности при вступлении петлюровских войск становится черный цвет, поэтому захват города изображается как насилие черного над белым: *хрустел снег под тысячью кованых копыт; кованые боты уминали снег; по всем дорогам зачернело, зашевелилось, захрустело*.

Контрастное изображение черного на белом фоне дает графически зримое представление о большом количестве людей, о подавляющей силе, а также создает ощущение разора, потери и смятения: *Конные точки собрались в ленту и, захватив всю ширину шоссе, стали пухнуть, чернеть, увеличиваться и покатались на Най-Турса; от силы начали чернеть белые пути к городу; Соборный двор, топтаный тысячами ног, звонко, непрерывно хрустел*.

Таким образом, происходящая с развитием событий трансформация каждого из трех цветов императорского флага приводит к искажению, а затем и к уничтожению самого символа. В городе сочетание черного, белого и золотого, как олицетворение монархии, еще встречается в следующих ситуациях.

1) В связи с упоминанием офицеров, защитников Города:

– офицер *черный*, живой + *золотые* пушечные погоны + *белая* голова – в салоне мадам Анжу, где Алексей Турбин признается в монархизме;

– *черный* кавалерист с *траурными* глазами + (золотая с черным) георгиевская ленточка и (золотые) полковничьи погоны + *снежные* сугробы – о Най-Турсе;

– железные двери, пулеметы, как знак черного + крест и георгиевская лента + *белый* глазетовый гроб, *бледные* юнкера, *снежная* улица – в отряде Николки;

– большая винтовка (знак черного) за спиной кадета в серой шинели с *белыми* погонами и *золотой* буквой «В» на них – у последнего, опоздавшего защитника Города.

2) Как атрибуты прошлой, уже уходящей жизни:

– лакированные (черные) сапоги, револьвер + *золоченые* стулья, зеркала в тусклых рамах с *коронами*, *золотые* и *золоченые* залы + *серебряные* газыри, *платиновые* коронки, *обеленная* комната, марля, бинт – во дворце;

– *черные* глаза, *черный* подол + *золотые* шляпки гвоздиков + *белый* лицом Турбин; *черный* с баками + *золотые* эполеты + *бледная* кисть; *черный* жилет + эполеты + *белая* зефирная сорочка – в трех описаниях квартиры Рейсс;

– *черный* ход + *Золотые* ворота, присыпанные *снегом* + кусок *белого* бочка музея – это то, что увидел Алексей во время бегства;

– *черный* шандал + толстый *золотой* + *белый* стеарин – в связи с визитом врача к больному Алексею.

С изменением ситуации в городе монархические символы и атрибуты прежнего образа жизни постепенно исчезают, и для обозначения этого процесса автор вводит разные показатели. В первую очередь это сорванные погоны, которые остаются на снегу после бегства юнкеров, брошенное или спрятанное оружие, а также документы, сожженные в печи. Завершает мотив утраты описание часовни, где Най-Турс лежит во френче без погон, но с георгиевской лентой, которую Николка скрытно уложил под его рубаху. Схороненная лента как часть трехцветия дополняется природными явлениями черного и белого цвета: была *ночь*, *снег*, и *звезды* крестами и *белый* Млечный путь.

В доме Турбиных после поражения белой армии произошли перемены, которые фиксируются автором как сторонним наблюдателем: с печки стерта надпись «Да здравствует самодержавие», портрет наследника вынесен за пределы дома и исчезли погоны (*и погоны уплыли куда-то и растворились в метели за окнами*). Кроме этих внешних перемен, которые являются следствием предпринятых персонажами действий, наблюдается изменение в авторских описаниях. Самое существенное для героини и поэтому часто повторяемое определение «Елена *золотая*» отсутствует в третьей части романа. Это определение по-прежнему остается характеристикой Елены, но не упоминается автором, поскольку исчезает как часть монархического символа, и автор, солидаризуясь с персонажами, оставляет его в скрытом виде. С потерей надежды на восстановление самодержавия слово *золотой* употребляется в описании дома Турбиных только в связи с религиозной символикой (*золотой* венчик и *золотая* косынка над ликом богоматери, лампадка в *золотой* решетке), оставляя героям опору в православии.

В городе определение *золотой* концентрируется в сцене вступления петлюровских войск с параллельным описанием серебряного с *золотом* крестного хода с *золотыми* ризами, *золочеными* древками и *золотыми* полотнищами и торжественного марша пеших и конных полков с *золотыми* галунами на шапках и *золотыми* кисточками на шлыках, которые «ослепительно резанули глаза восхищенного народа».

Государственным символом, сопровождающим вступление войск, является двуцветный желтый с голубым флаг. В отличие от монархического штандарта эта символика не нуждалась в сокрытии, однако автор изображает такое сочетание не только в явном, но и неявном виде. Впервые флаг появляется во второй части романа при описании полка Козырева («плат голубой, плат желтый, на древке» и «желто-блакитный прапор»), затем в третьей части, в связи с Петлюрой, где автор использует следующие обозначения: два двуцветных прапора; простреленное желто-блакитное знамя и жовто-блакитный прапор. Кроме того, соединение желтого с голубым или желтого с синим ассоциативно возникает в изображении уличной толпы (хлопцы в синих шароварах и девушки с соломенными венками на головах), в описании людей в церкви (серо-голубая завеса и сотни голов, как желтые яблоки), в сверкающих на голубом шелке золотистых буквах на знамени куреня имени Мазепы.

Синий цвет как часть двуцветия становится наиболее частотным в описании входящих в город петлюровских войск (*в синих жупанах, в шапках с синими верхами или галичане*) и именно синие пятна на папахах стали для

Николки опознавательным знаком наступающей конницы. Синие хвосты упоминаются также в разговоре Николки с Ларионом:

– *Явились эти петлюровцы с хвостами...*

– *Синие?* – *спросил Николка с любопытством.*

– *Нет, красные.*

Взаимоотношение вступающих войск и многолюдной толпы автор изображает следующим образом: *первой, <...> разрезав черную реку народа, пошла синяя дивизия. <...> за прапорами, мерно давя хрустальный снег, молодецки гремели ряды.* Картина ухода войск включает те же краски, однако торжественности входа противопоставлена картина бегства, и здесь упоминается синяя гайдамацкая дивизия, черная даль, грязный снег и погребенные под снегом крыши. Негативная семантика глагола *разрезать* и связанная с ним идея разрушения воплощается в расправе куренного над человеком в черном разорванном пальто с лицом синим и красным. Волчья побежка куреня Козыря-Лешко отсылает к сцене грабежа Лисовича, где в одном из грабителей отмечаются волчьи черты, а обоснованием обыска стала неразборчивая синяя печать на смятой бумаге, заполненной химическим карандашом, вероятнее всего синим. Здесь еще присутствует сочетание двух цветов: голубые глаза Василисы, синее кресло, синий лоскут с позументом на волке и желтый шкаф.

В конце романа синий вещественный уступает место синему природному, такому синему, который, по выражению Кандинского, зовет человека в бесконечное, проявляя склонность к углублению, причем эта склонность делается интенсивной в более темных тонах [3, с. 68]. Такая особенность синего цвета представлена в описании ночного неба, где для изображения углубленного темного синего автор использовал сочетание «тяжелая синева небес».

Таким образом, цвет у Булгакова выполняет разные функции: характеризует человека, предмет или явление, имеет символический смысл, а также является действующим лицом, отражая развитие событий.

Список литературы

1. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М.: Искусство, 1994. Т. II. 572 с.
2. Гёте И. В. К учению о цвете (хроматика) // Психология цвета. Сб. Пер. с англ. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер. 1996. С. 281–349.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.
4. Обухов Я. Л. Желтый цвет // Журнал практической психологии. 1997. №2. С. 65–79.
5. Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Искусствоведение. Методы точных наук и семиотики. М.: ЛКИ, 2007. С. 50–81.

References

1. Belyi A. *Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma* [Criticism. Aesthetics. Theory of Symbolism]. Moscow: Iskusstvo, 1994. T. II. 572 pp.
2. Gete I.V. *K ucheniyu o tsvete (khromatika)* [To the doctrine of color (chromatic) *Psikhologiya tsveta* [The psychology of color]. Sbornik. Per. s angl. Moscow: Refl-buk, Kijev: Vakler, 1996. Pp. 281–349.
3. Kandinskii V. *O dukhovnom v iskusstve* [On the spiritual in art]. Moscow: Arkhimed Publ., 1992. 109 pp.
4. Obukhov Ya.L. *Zheltyi tsvet* [Yellow colour] *Zhurnal prakticheskoi psikhologii* [Journal of Practical Psychology]. 1997. №2. Pp. 65–79.
5. Terner V. *Problema tsvetovoi klassifikatsii v primitivnykh kul'turakh* [The problem of color classification in primitive cultures] *Iskusstvometriya. Metody tochnykh nauk i semiotiki* [Artmetry Methods of exact sciences and semiotics]. Moscow: LKI Publ., 2007. Pp. 50–81.

Социальное творчество как художественная доминанта производственного романа (на материале прозы Леонида Леонова)

Психологический портрет героя, рассмотренный с позиции социального творчества, позволяет нам увидеть три базовые стратегии поведения литературных героев романа «Соть» Леонида Леонова. Стратегии эскапизма (монахи) и приспособления к среде (крестьяне) противопоставлены поведенческой стратегии переделки действительности, персонафицированной в образах строителей бумажного комбината.

Ключевые слова: Леонид Леонов, социалистический реализм, литература XX века, русская советская литература.

Anna Gaganova

Social Creativity as the Artistic Dominant of a Production Novel (Based on Prose by Leonid Leonov)

Psychological portrait of the hero, considered from the perspective of social creativity, allows us to see three basic strategies of behavior of literary heroes of the novel "Sot" Leonid Leonov. Strategies of escapism (monks) and adaptation to the environment (peasants) are opposed to the behavioral strategy of reworking reality, personified in the images of the builders of the paper mill.

Key words: Leonid Leonov, monks, socialist realism, literature of the XX century, Russian Soviet literature.

Литературный образ человека труда – крупнейший художественный эксперимент русской советской литературы XX века. Литературная тенденция, получившая условное название «производственного романа», прямо и косвенно влияла на весь литературный процесс. Объективной исторической основой для обращения писателей к теме труда стала индустриально-техническая литература рубежа XIX – XX веков, пришедшая из Европы в Россию. Понятие «производственный роман», введенное советскими критиками, можно считать аллюзией на «индустриальный роман» французского общественного деятеля и писателя Анри Бурийона, опубликовавшего под

псевдонимом Пьер Амь серию произведений о трудовых сообществах: «Свежая рыба», «Рельсы», «Лен», «Песнь песней». Тема труда, ставшая содержательной основой для отечественного производственного романа, в течение пяти десятилетий раскрыла себя в десятках произведений и привлекла внимание таких мастеров художественного слова, как Л. Леонов, А. Малышкин, Н. Ляшко, В. Катаев, И. Эренбург, Г. Николаева, В. Панова, Ю. Трифонов, В. Липатов, А. Бек, Д. Гранин.

Фокус нашего исследования направлен на анализ литературного портрета героя. Мы считаем, что именно образ героя наиболее полно демонстрирует художественную специфику жанра производственного романа. В процессе работы над темой мы сформулировали рабочие понятия: изобразительный (внешний) портрет героя и психологический (внутренний) портрет героя [2, с. 133–156].

Мы предлагаем в изобразительном портрете первостепенную роль уделять языковым средствам художественной выразительности, а в психологическом портрете, – индивидуальной речевой специфике персонажа. Это условное «расчленение» образа персонажа обусловлено художественной доминантой производственного романа как особого жанра советского отечественного периода.

Наряду с героями-схемами, большинство которых создается средствами мифологической символизации, что характерно, и для «программного» произведения исследуемого жанра – романа «Цемент» Ф. Гладкова. Одновременно, мы можем обнаружить и немало произведений, в которых автор «писал по натуре», например, роман «Соть» (1929) Леонида Леонова.

Действие романа «Соть» происходит в лесном краю, на реке Соть, протекающей в Центральной части России (Ярославская, Костромская области). Этого мира почти не коснулась революция: на берегу реки Соть стоит монашеский скит, в котором живут озлобленные, малограмотные и боящиеся перемен люди. Они с враждебностью встречают известие о том, что на реке Соть будет развернуто строительство бумажного комбината, что означает неизбежные перемены.

Жители скита, это преимущественно, «ряженые» монахи. Надев рясы и отрастив бороды, в монахи пошли беглые каторжники, преступники, спасающиеся от правосудия, военные, боящиеся расправы со стороны Красной Армии: белогвардейцы и другие противники действующей политической власти. Работа Л. Леонова над «Сотью» начиналась именно с образа монашеского скита, что дает современным литературоведам основание предполо-

жить, что, возможно, роман «Соть» Леонид Леонов изначально задумывал как произведение именно о монахах [1, с. 25].

На наш взгляд, в монашеской теме романа «Соть», лейтмотивом которой является панический страх быть найденным и разоблаченным в своем темном прошлом, отражает биографию самого Л. Леонова. 2 августа 1918 года в Архангельск, где в то время находился Л. Леонов, вошли англо-американские войска. Штаб эсера Н. В. Чайковского призвал 19-летнего Леонова на службу и отправляет в артиллерийскую школу, а затем в интендантский отдел Северного фронта. Воевал ли писатель в действительности на стороне белогвардейцев, сказать трудно. Биограф Леонова Захар Прилепин утверждает, что Леонов все-таки побывал на фронте, и потому «писатель всю жизнь боялся разоблачения»: «Леонов прожил целую жизнь, чувствуя затылком мрачное дыхание своего прошлого, которое в любое мгновение могло достигнуть и спихнуть его в небытие» [7, с. 150]. Если Леонов мыслил действительно так, как это описывает Захар Прилепин, то мотивация противостояния «ряженых» монахов строителям бумажного комбината приобретает рациональное объяснение.

Стройка на Соти превращается в поле битвы, где сталкиваются мышление людей, смотрящих в прошлое, и мышление людей, смотрящих в будущее. «При кратких промельках Луны корпуса лесов представляли, как остовы огромных кораблей, на которых отважные моряки собирались отплыть в обетованные земли» [5, с. 160]. «Ломались рули, их заменяли новыми, только от мудрости капитана и выносливости самой команды зависел успех рейса туда, куда еще не заходили корабли вчерашнего человечества». Эта метафора поставлена рядом с образом Ивана Увадьева, которому волею судьбы и пришлось стать капитаном «корабля будущего» [5, с. 161]. Образ этого героя – один из наиболее ярких не только для пера Леонова, но и для производственного романа в целом. Не случайно именно образ Ивана Увадьева срачивается с темой перемен, произошедших на реке Соть. Финальный эпизод романа рисует картину трагичной, но результативной реализации мечты: запорошенный снегом человек, недвижно сидящий на скамейке, на вершине холма, Иван Абрамович Увадьев любит зажигающимися в ночи огнями Сотьстроя.

Рассмотрим образы персонажей подробнее, обратившись к междисциплинарному подходу. Принципиально значимым и оригинальным элементом анализа в изучении психологического портрета героя мы считаем введение концепта деятельности. До настоящего времени большинство литературоведческих работ оценивают психологизм героя в рамках категорий мышление и эмоции. Однако, и то, и другое, не переходящее в целенаправленную

активность, не становятся репрезентативными характеристиками личности. Человеческий характер проявляется не в словах и переживаниях, а прежде всего, в поступках. Деятельность героя – важнейшая характеристика производственного романа как особого жанра, созданного на историческом материале преобразования действительности.

Человеческой личности не существует вне деятельности, как подметил отечественный психолог и философ науки Алексей Леонтьев [6, с. 55]. Этот постулат встречается во многих трудах по психологии личности. Понятие деятельности психологический словарь определяет как «активное взаимодействие с окружающей действительностью, в ходе которого живое существо выступает как субъект, целенаправленно воздействующий на объект и удовлетворяющий таким образом свои потребности. Важнейшими элементами деятельности являются понятие цели, мотивов и средств достижения цели» [8, с. 64].

Деятельность как литературоведческий концепт, крайне значимый для анализа литературного портрета героя, требует от нас введения рабочего определения в рамках филологического поля. Предложим его.

Деятельность литературного героя – активность персонажа, обладающая устойчивой направленностью поведения для достижения определенных целей и отражающая систему ценностей и нравственных идеалов героя. Заметим, что постановка целей у личности происходит либо благодаря внешним обстоятельствам (война, революция, глобальные экономические потрясения, вынужденная смена места жительства), а могут быть поставлены самим человеком – именно в этом случае цели отражают потребности, ценности, нравственные идеалы. В этом случае ярко проявляется такой психологический феномен, как воля. Когда цели персонажа, выросшие из его ценностей и идеалов, наталкиваются на сопротивление обстоятельств, воля проявляет себя ярчайшим образом. Именно это мы и наблюдаем у героев производственного романа 1920–30-х годов. Любопытно, что феномен нечеловеческой воли социальных лидеров, созданных пером писателей, характерен как для типажей, созданных в эпическом стиле (герои Ф. Гладкова, В. Кетлинской, В. Катаева), так и в художественной школе реализма (герои Л. Леонова, Г. Николаевой, В. Пановой).

Персонажей «Соти» можно условно разделить на две группы: герои деятельные и бездеятельные. Первые – субъекты действия, обладающие собственным мышлением, а вторые становятся сами объектами для воздействия со стороны других людей, в том числе, лидеров социальных сообществ и профессиональных групп.

Подобная антитеза «люди действия – люди бездействия» художественно реализована в двух конфликтующих композиционных центрах романа: жители скита и строители Соти. Наиболее ярко эта антитеза проявляется в литературной галерее мужских характеров романа. Женские образы, обладающие другой системой ценностей и потребностей, заслуживают отдельного разговора, а наиболее деятельные женщины, такие как химик Сузанна, близки в образе мыслей к мужским.

Жители скита – более однородный коллективный образ, нежели коллективный образ строителей бумажного комбината. Значимое уточнение: пассивно-агрессивное отношение монахов к стройке как источнику неизбежных перемен совпадает с мировоззренческой позицией крестьян деревни Макариха. Перед нами – расширенное альтер эго старообрядцев, недаром Увадьев подозревает, что «скиток мог иметь крепкие корни в окрестных деревенских мужиках» [5, с. 32]. Получается двойной образ противников перемен: «ряженные монахи» плюс крестьяне. Среди жителей скита трудно отыскать хотя бы одного подлинного монаха-богослова с четкой теософской концепцией. Это отчетливо отражают диалоги между монахами и строителями комбината.

«Монахи всяко хвалили свое место, и один разумно указывал на дикость людей и лесов здешних, а другие упирали на то, что допрежь ни царь, ни его верные псы не трогали священного убежища. <...>. "А, кстати, что такое, этот ваш бог?" – Заинтересовался инженер Фаворов. "Бог – это все, что есть, а чего нет – тоже бог", – спокойно сказал молчавший дотоле молодой монах. "О несуществующем не может быть и мысли, – улыбочато метнулся Фаворов, соображая, про какого же батюшку помянул игумен. – Ну хорошо... ваш бог <...> Что же он такое?" – "Бог!" – "Это Парменид, но только в русских смазанных сапогах!" – громко сказал Сузанне Фаворов, а Увадьев, не подозревавший в нем таких знаний, легонько подтолкнул его ногой, чтоб уж не сдавался» [5, с. 21].

Жители скита боятся быть найденными государевыми людьми, понести тяжелую кару за свои прошлые поступки. Среди старообрядцев есть и белогвардейцы, и беглые преступники, и даже каторжники. И не случайно среди них ходят легенды-воспоминания о том, как пришлых, угрожавших покою этого скита, топили в болоте.

Опасение, что лесная чащоба и деревня Макариха станут мощным городским центром, а бумажный комбинат, – градообразующим предприятием, является подлинной причиной ненависти монахов к разворачивающейся стройке. Бывший белогвардеец Виссарион Булавин, работающий завклубом и научившийся мимикрировать, пытается поднять крестьян на бунт против

строителей бумажного комбината: «"У каждого своя вера, как ему гибнуть написано. Гуляйте, скоро уж и черемухи запоют". – Он так и не заметил своей оговорки. Вдруг он поднял слезящийся взор, тоскливо и тускло светилась в нем беда. – "Мятежно в скиту стало, и не вы, гости ночные, мятеж к нам привезли. Уж дороги ведут, железо везут, а мы не ропщем. Назад тому ста годов более воздвиглась тут у мачажков черная Максимова изба, мать Киновки нашей. А был Максим не барин, не штабской сын, не купцовской жены племянник, был он солдат беглой. Двадцать лет воевал врагов царских, не одну бадью крови отдал, а в отметку службы велено было забить Максимку палками, он и убег сюда, чтобы тут Мелетием зваться. Вот мы и живем как вареники в масле, корье жуем, да всякую лобуду лесную, еще воздухом дышим, за сирых бога молим"» [5, с. 24].

Крестьяне деревни Макариха (название вымышлено), чувствующие себя хозяевами территории, боятся перемен и потери привычного образа жизни. Мы видим совпадение негативного отношения к строителям комбината со стороны скита и крестьян. Само понятие перемен в образе жизни попадает и для крестьян и для монахов скита в категорию табуированных. Мышление жителей скита у Л. Леонова близко к старообрядцам повести «Стародуб» В. Астафьева о вечно бедствующих, влачащих полуголодное существование людях, способных к жестокому ритуалу человеческого жертвоприношения, чтобы «умилостворить природу», а в реальности – чтобы подавить бунтарство, требование качественных перемен в образе жизни.

Консерватизм мышления крестьян Макарихи коррелирует с другими произведениями Л. Леонова о деревне, отражающими первобытное мышление крестьян. В «Петушихинском проломе» и в «Необыкновенных рассказах о мужиках» изображена дикая, погруженная в суеверия, лишенная здравого смысла и нравственности деревня. Плотника – героя рассказа «Приключение с Иваном» – односельчане убивают за конокрадство. Он ни в чем не повинен, и односельчане чувствуют это и даже догадываются, что реальное преступление совершил кузнец Зотов. Но сход мужиков решает: «...плотников-то у нас четверо, а кузнец – один». Оупляющая косность характера безграмотного деревенского мужика – лейтмотив ряда произведений Л. Леонова, и этот постулат справедлив для «Соти». Мы видим, что даже центральный дом Макарихи окружен атмосферой обветшания и упадка: «Ржавый стон исходил от дома, дуновения вечерней реки качали железный фонарь, повешенный на глаголе, и ветхую вывеску, пробуравленную непогодой, на ней было проставлено – Шишкин и нарисовано колесо. Лука, живая память Макарихи, помнил день, когда набивал ее к косяку, и сам кузнец, сбежавший потом в

черное имя Филофея. Переводя взор на сотьстроевские бараки, да прислушавшись к железным стенаньям Шишкина, Лука понял вдруг, что уж не стоять впредь Красильникову дому на горнем месте, где прокрасовался он три четверти века. "Стоит дом на горы и глядит в тарары", – вздохнул он» [5, с. 108].

Ключевое различие, однако, между ряженными монахами и крестьянами состоит в том, что крестьяне Макарихи ищут пути наилучшей адаптации к условиям проживания в конкретных реалиях, в лесной чащобе, а монахи напротив, исповедуют философию эскапизма, – бегства от реальности.

Композиционным антагонистом центра бездеятельности является сюжетный центр активной деятельности. В этом случае мы уже говорим не об адаптации (как у крестьян), или же эскапизме, (как у старообрядцев), а о преобразовательной деятельности в отношении реальности. Центр деятельности персонифицирован в образах лидеров стройки – предпринимателя Сергея Потемкина и организатора строительства Ивана Увадьева.

«Точно в огневой лихорадке, Потемкин зорко окинул собрание. Он даже сократил свое слово наполовину для придания ему деловитой крепости. Увадьев, к которому перешло потом слово, не преминул подробнее остановиться на преимуществах, на которые туманно намекал Потемкин. Кроме близости культурного очага, волость получала электрификацию, постоянную медицинскую помощь, школы фабзауча и непрерывную работу на предприятиях комбината. Кроме того, по договору, который уже с месяц лежал в Губземуправлении, крестьяне получали готовую деревню в четырех верстах от нынешнего места, школу и клуб, и, наконец, среднюю стоимость урожая по данной полосе, рытье колодцев шло за счет переселяемых. Он закончил и, перечислив напоследок ряд лесных и налоговых льгот, неуклюже прокричал «ура» первому на Соти кирпичу социалистической кладки» [5, с. 109].

Рассмотрим подробнее фигуры героев, персонифицирующих композиционный центр деятельности. Инициатор Сотьстроая, Сергей Потемкин, символизирует эпоху НЭПа. Напомним, что НЭП, т.е. новая экономическая политика, принятая в марте 1921 года, сменила политику военного коммунизма, проводящуюся в ходе Гражданской войны. Новая экономическая политика вводила частное предпринимательство, рыночные отношения и была мерой вынужденной. Однако за семь лет своего существования НЭП стал одним из самых удачных экономических проектов советского периода [4, с. 325].

Сергей Потемкин, чья фамилия, наводит на аллюзию с фаворитом Екатерины II, создателем Черноморского военного флота графом Григорием По-

темкиным-Таврическим, так же, как и исторический персонаж, обладает кипучей организаторской деятельностью. Об этом красноречиво свидетельствует волевое отношение Потемкина к препятствиям.

«В конце июля, однако, пришла бумага из центра... Кредиты были уже распределены. Прочитав письмо, Потемкин раскрыл окно и целых полчаса пребывал в безразличном отупении. <...> Потемкину не то, чтоб стало скучно, а как-то не по себе, и еще хотелось пристрелить гитару, как собаку. <...> Вдруг он отвернулся и закусил губу, как делал прежде, когда сгоняемый плот затирало на пороге. Тут же позвонил в ГубКом, секретарь которого тоже собирался в центр по делам особой важности, одновременно дано было распоряжение на вокзал – оставить билеты на сквозной Архангельский поезд. В ту же ночь, на полчаса заехав домой, он покинул свою обделенную Родину» [5, с. 54].

Для Сергея Потемкина лес на Соти – это, прежде всего, потенциальный экономический ресурс, который не работает, а лишь гниет и зарастает паутиной: «Именно пропадающее изобилие лесов и людей здешних, не вовлеченных никак в хозяйственный кругооборот страны и надоумило Сергея Потемкина заказать знающим людям эскизный проект небольшого бумажного предприятия» [5, с. 50]. Потемкин просчитывает разные экономические варианты, и в результате первоначальная идея организации лесопилки перерастает в амбициозную идею создания бумажного комбината. «Ворчат! – Молвил Потемкин, угрюмо сворачивая на привычную тропу. – Лесу много, работы нет. На экспорт не берут, а в центр возить далеко. Доска не выдержит, а бумаге все впору. Мы вот решили, надо на месте лес работать!» [5, с. 55].

Потемкин – не только активный, энергичный человек, а социальный лидер, обладающий в своих мыслях образом будущего, преобразователь действительности, думающий об исторической перспективе. Он старается не адаптироваться к миру (как, скажем крестьяне Макарихи, или напротив, скрыться от реального мира в иллюзии, как «ряженые» монахи), а преобразовать действительность, что в психологии личности синонимично понятию творческого мышления. Вот как его система ценностей показана в романе: «Потемкин волновался. Потемкин торопил с предварительным обследованием, ночей не спал Потемкин, смущенный гибнущими богатствами края, сам, уроженец Соленги, юность до солдатчины проработавший на сплаве, а потом бумажником, он по личному опыту знал о возможностях своей Родины. Оттого в беседе с приятелями он всегда заводил разговор все о том же. "Гляди и вникай. Это все лес, прорва лесу, стоит, гниет, сохнет. В нем водятся грибы,

медведи, пустынные, черти, все – кроме разума и воли. – Смекай. Избыток рабсилы, хозяйства нетрудоемкие, кто в лесорубы не уйдет, тот штаны жжет на печи, да с голоду пухнет. <...> А тут можно жизнь вдохнуть" <...>. И горячее человеческое тепло исходило от него» [5, с. 51]. Мышление Потемкина отражает его творческое деятельностное начало, жажду совершенствования мира. Его «пробивной» и целеустремленный характер имеет мотивацию преобразования болотистой местности в «город-сад» во имя будущих поколений. Его система ценностей переключается с «Фаустом» В. Гете, с финальной сценой поэтического романа, в которой доктор Фауст обретает смысл жизни:

До гор болото, воздух заражая,
Стоит, весь труд испортить угрожая;
Прочь отвести гнилой воды застой –
Вот высший и последний подвиг мой!
Я целый край создам обширный, новый,
И пусть мильоны здесь людей живут,
Всю жизнь, в виду опасности суровой,
Надеясь лишь на свой свободный труд [3, с. 320].

Желание действовать, с выходом на качественный результат, – вот стратегия Потемкина, его страсть и одержимость. О проекте бумажного комбината как о своем «детище» он думает днем и ночью, просчитывая его экономическую обоснованность и способы оптимизации.

«Потемкин с остервенением вышел на площадку покурить. – Слушай, у меня мысль. Если Соленгу с Унжей соединить, – там всего сорок восемь верст. – Лесная база увеличится втрое. Тогда не шесть котлов по восемнадцать тонн, а и все девять ставь! Я из того веду расчет... – Иди спать, будорага! – Тихо укорял секретарь» [5, с. 55].

Далеко не все знакомые Сергея Потемкина обладают его энергией и желанием преобразовывать «пропадающий лес» в социально значимый промышленный объект. Многие игнорируют «дело Потемкина», угрожающее комфорту их формального отношения к делу, как, например, Жеглов, распределяющий банковские кредиты. Наконец, Потемкин встречает своего единомышленника – Ивана Увадьева. Любопытно, что одержимость как черта личности Потемкина и Увадьева (т.е. устойчивая мотивация, когда все силы подчинены достижению одной сверхзадачи) вступает в конфликт с мировоззрением старообрядцев. Для религиозно настроенных жителей скита, не имеющих мысленного образа будущего и убежденных, что на все воля божья, понятие одержимости относится к разряду ругательно-негативных: «В состоянии одержимости, согласно религиозным представлениям, человеком

управляют духи, бесы и демоны» [9, с. 225]. В иллюзорных мировоззренческих установках «ряженных монахов», сращенных с эскапизмом и десоциализацией, интеллектуальная энергия и личностная активность, сила воли и масштабность человеческого характера интерпретируются как проявление бесовщины.

Наряду с Сергеем Потемкиным композиционный центр деятельности персонифицирован в образе Увадьева Ивана Абрамовича, который неожиданно для себя самого становится строителем бумажного комбината и даже возглавит стройку после того, как Потемкина сразит лейкемия. И Увадьева, и Потемкина объединяет мысленный образ будущего, желание преобразовывать действительность. Для Увадьева этот образ носит не только характер самореализации, но и обладает поэтикой: воображаемые девушки, которые будут носить шелк и ситец, производимый его комбинатом, носят имена Кати, Ани, Шуры. Для Увадьева эстетические категории связаны с человеческим обликом, а не с лесными пейзажами. Своими мечтами Увадьев делится с монахом Геласием: «Чудаковое слово – красота!.. Вот мы встанем на этом месте, на берегу. Будем строить большой завод. На том заводе станем мы делать целлюлозу из простой ели, которая без дела стоит. Из нее станут люди бумагу делать – для науки, пороха – чтоб отбиваться от врагов, и многое другое на потребу живым, а между прочим, и шелк. <...> И будет она, Шура, скажем, или Аня, мой шелк на себе носить. И отсюда поведется красота!» [5, с. 42].

Иван Увадьев и Сергей Потемкин – решительные люди, взгляд которых направлен в будущее. Этот интеллектуальный вектор противостоит взгляду жителей скита, обращенному в прошлое. Мировоззренческий конфликт очевиден. Именно Увадьеву как социальному лидеру своего времени, а это, напомним, эпоха НЭПа, Леонид Леонов посвящает финальную сцену романа. Преобразователь действительности, с нечеловеческой волей и мужеством достигший цели, восходит на вершину холма и замирает, покрывается снегом, словно бы становится памятником, символом эпохи. Вспомним финальный эпизод романа. На вершине холма, на скамейке, безмолвно и неподвижно наблюдает за постепенно зажигающимися на берегу реки огнями линий электропередач Иван Увадьев – это пришла в лесное захолустье качественно иная жизнь. «Переменилась Соть, и люди на ней переменились», – хрестоматийно известная строчка, подводящая логическую черту лейтмотива романа о переделке мира и преобразовании Российской действительности.

На основе проведенного анализа можно сделать некоторые выводы.

1. Персонажи романов советского периода отечественной литературы могут быть рассмотрены в рамках концепта «деятельность». Исследование мотивов, ценностей, потребностей героев и нравственных идеалов, определяющих их деятельность, является эффективным инструментом для анализа психологии литературного персонажа.

2. Композиционный центр романа «Соть» Л. Леонова определяется антагонизмом деятельных и бездеятельных персонажей. Глубинная мотивация поведения бездеятельных персонажей проявляется либо в таких поведенческих стратегиях, как эскапизм и десоциализация (монахи-старообрядцы), либо как адаптация к среде, т.е. ведение натурального хозяйства (деревенские крестьяне). Деятельные персонажи отличаются поведенческой стратегией преобразования среды, ради «общества будущего», что может рассматриваться как социальное творчество. Концепт деятельности персонифицирован в «Соти» в образах нэпмана Сергея Потемкина и строителя Ивана Увадьева. Потемкин символизирует лидера, сосредоточившего свою энергию вокруг экономического преобразования болотистого и лесного захолустья. Иван Увадьев обладает поэтическим образом будущего, его социальное лидерство носит характер личностной самореализации, сращенного с понятием смысла жизни.

3. Антагонизм персонажей романа «Соть» отвечает их отношению к людям. Эгоизму «ряженных» монахов, заботящихся лишь о спасении своих собственных душ, и эгоизму крестьян деревни Макариха, обеспокоенных лишь судьбой своих ветхих изб да личных наделов, противостоят социальные установки социальных лидеров Сергея Потемкина, Ивана Увадьева, инженера Бураго, химика Сузанны и других строителей комбината, задумывающихся о качестве жизни будущих поколений.

Список литературы

1. Вахитова Т. М. Леонид Леонов: Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1984. 128 с.
2. Гаганова А. А. Производственный роман: кристаллизация жанра. Монография. М.: Спутник +, 2015. 245 с.
3. Гете И. В. Фауст (пер. Н. Холодковского). М.: Детская литература, 1977. 352 с.
4. Исторический словарь. М.: Проспект, 2013. 592 с.
5. Леонов Л. М. Соть: роман; Саранча: повесть / прим. Е. Стариковой // Леонов Л. М. Собр. соч.: в 9 т. Л.: Гослитиздат, 1961. Т. 4. 352 с.
6. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Смысл-Академия, 2005. 353 с.
7. Прилепин З. Н. Леонид Леонов. М.: Молодая гвардия, 2010. 608 с. (Серия ЖЗЛ).

8. Психологический словарь / под общ. ред. А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского. 2-е изд., испр. М.: Политиздат, 1990. 494 с.
9. Социология религии. Словарь. Сост. Смирнов М. Ю. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. 416 с.

References

1. Vakhitova T. M. *Leonid Leonov: Zhizn' i tvorchestvo* [Leonid Leonov: Life and work]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1984. 128 p.
2. Gaganova A. A. *Proizvodstvennyi roman: kristallizatsiya zhanra. Monografiya* [Production novel: crystallization of the genre. Monograph]. Moscow: Sputnik + Publ., 2015. 245 p.
3. Gete I. V. *Faust* [Faust] (per. N. Kholodkovskogo). Moscow: Detskaya literature Publ., 1977. 352 p.
4. *Istoricheskii slovar'* [Historical Dictionary]. Moscow: Prospekt Publ., 2013. 592 p.
5. Leonov L. M. *Sot': roman; Sarancha: povest'* [Sot: novel; Locust: A Tale] / prim. E. Starikovoi // Leonov L. M. *Sobr. soch. v 9 t.* [Sobr. op. in 9 v.]. Leningrad: Goslitizdat Publ., 1961. T. 4. 352 p.
6. Leont'ev A. N. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Activity. Consciousness. Personality]. Moscow: Smysl-Akademiya Publ., 2005. 353 p.
7. Prilepin Z. N. *Leonid Leonov* [Leonid Leonov]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 2010. 608 p. (Seriya ZhZL).
8. *Psikhologicheskii slovar'* [Psychological dictionary] / pod obshch. red. A. V. Petrovskogo i M. G. Yaroshevskogo. 2-e izd., isprav. Moscow: Politizdat Publ., 1990. 494 p.
9. *Sotsiologiya religii. Slovar'* [Sociology of religion. Dictionary]. Sost. Smirnov M. Yu. St. Petersburg: Izd-vo SPbGU, 2011. 416 p.

**«Вроде-бы-Христос»: образ Христа в парадигме постмодернизма
(на материале романов Б. Акунина и Г. Гончаровой)**

В статье представлен анализ романов Б. Акунина «Пелагия и красный петух» и Г. Гончаровой «Учиться, влюбиться... убиться?», на страницах которых описываются персонажи, по ряду признаков напоминающие Иисуса Христа. Произведение Г. Гончаровой является романом-фэнтези, в детективе Б. Акунина также присутствуют признаки этого жанра. Авторы, придав своим героям некоторые черты Христа, достаточные для его узнавания, нарисовали образы, далекие от евангельских канонов. Персонаж Б. Акунина приносит в российское общество II половины XIX века либеральные идеи XXI века, а герой Г. Гончаровой на Земле развязывает войну против представителей волшебных рас. Исследуемые произведения органично вписываются в парадигму постмодернизма, допускающую любое авторское мнение, любую, даже самую безудержную, фантазию. Романы позволяют понять, что современный литературный образ Христа далек от высокого нравственного идеала; более того, в зависимости от желания авторов, он может быть наделен заведомо отрицательными качествами.

Ключевые слова: постмодернизм, образ, жанр, фэнтези, детектив, роман, цикл, канон, толерантность.

Olga Kapustina

**"As if" Christ: the Image of Christ in the Paradigm of Postmodernism on the
Example of the Novels of B. Akunin and G. Goncharova**

The article presents an analysis of the novels of B. Akunin "Pelagia and the Red Rooster" and G. Goncharova "Learn, fall in love ... kill yourself?". On the pages of which characters are described on a number of signs resembling Jesus Christ. The work of G. Goncharova is a fantasy novel, in detective B. Akunin there are also signs of this genre. The authors, giving their heroes some features of Christ, sufficient for his recognition, drew images far from the gospel canons. Hero B. Akunin brings to the Russian society of the II half of the XIX century liberal ideas of the XXI century and the hero G. Goncharova on Earth unleashes a war against representatives of the magic races. The researched works organically fit into the postmodernism paradigm, which allows any author's opinion, any fantasy, even the most unrestrained. The novels make it possible to understand that the modern literary image of Christ is far from a high moral ideal; Moreover, depending on the wishes of the authors, he may be endowed with obviously negative qualities.

Key words: postmodernism, image, genre, fantasy, detective story, novel, cycle, canon, tolerance.

К образу Иисуса Христа так или иначе обращались многие выдающиеся деятели русской культуры XIX – XX веков. Однако понимание этого образа весьма различается в зависимости от того, через призму какой парадигмы он рассматривается. Для произведений XIX века характерно обращение к Христу как к нравственному идеалу. На рубеже XIX – XX веков, как отмечают современные исследователи, «в трудах Д. С. Мережковского, В. А. Розанова, в произведениях В. Брюсова, А. Блока, З. Гиппиус и других философов, поэтов и писателей Серебряного века мы видим уже не бога-истину, а бога-гипотезу» [11]. И совершенно иначе выглядит Христос в произведениях эпохи постмодернизма, в основе которых «лежит осознание относительности всех истин, исчерпанности ресурсов разума, скептицизм, тотальный плюрализм, принципиальная установка на открытость, размывание всех границ и ограничений, отмена всех табу» [16, с. 7]. При этом, как справедливо замечает М. Н. Липовецкий, «в отличие от классицизма или средневековой литературы, постмодернизм оперирует не одним каноническим языком, а многими языками и традициями различных, хронологически и эстетически несовместимых эпох и культур, как бы одновременно сосуществующих в едином духовном пространстве» [13]. Постмодернизм как целостная художественная система и культурная эпоха берет свое начало в конце 60-х – начале 70-х годов XX века, хотя сам термин начал употребляться значительно раньше.

Прежде чем обратиться к рассмотрению заявленных произведений, нужно вспомнить роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», который является предтечей целого ряда произведений, созданных современными авторами. Конечно, он написан в 1940 г., т.е. вне эпохи постмодерна, однако содержит ряд присущих ей черт. Прежде всего, автор предлагает образ Иешуа Га-Ноцри, который весьма отличается от традиционного евангельского образа Иисуса Христа. Факт признания автором возможности отступления от признанных канонов в романе подтвержден словами Коровьева: «Все зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет, все... условно и зыбко» [5, с. 97]. Исследователи признают неканоничность булгаковского персонажа, при этом их оценки данного образа двойки. Первые, среди которых Ф. Рубини, восхищаются Га-Ноцри: «он представляет собой всего лишь персонифицированный образ морально-философских представлений всего человечества, его нравственного закона» [17]. Вторые, в том числе Н. К. Бонеевская, признают дьявольскую природу встроенного романа: «Именно Воланд инспирировал Мастера – автора романа о Пилате, передав ему свое

видение великих событий» [4, с. 103]. Православная церковь в лице протоиерея А. Кураева однозначно отказывается видеть в Га-Ноцри что-либо положительное: «Образ Иешуа <...> не есть икона. Это не тот Лик, в который верит сам Булгаков. Писатель создает образ вроде-бы-Христа, образ довольно заниженный и при этом не вызывающий симпатий у самого Булгакова» [12].

Гений М. А. Булгакова, побуждающий приверженцев его творчества творить в заданном мастером русле, и неоднозначное отношение жителей современной России к действующей православной церкви обусловили появление на страницах современных произведений персонажей, по ряду признаков, напоминающих Иисуса Христа, но абсолютно не вписывающихся в канонические рамки. Отступление от установленных догматов и христианских традиций в художественном произведении проще всего реализовать в жанре фэнтези, основанном на сюжетном допущении иррационального характера [7, стб. 1161]. Более того, именно фэнтези постмодерна предоставляет авторам безграничные возможности для моделирования собственных реальностей и освобождение от каких-либо запретов.

Задача данного небольшого исследования – на примере произведений Б. Акунина (Г. Ш. Чхартишвили) и Г. Д. Гончаровой определить черты появившихся на страницах русского фэнтези подобных литературных героев, каждого из которых условно, вслед за А. Кураевым, можно именовать «вроде-бы-Христос».

Сначала обратимся к творчеству Б. Акунина – создателя нескольких серий «исторических» детективов. Нас будет интересовать только последний из трех романов законченного цикла «Провинциальный детектив, или Приключения сестры Пелагии». Действие романов о православной монахини происходит в российской глубинке, в Заволжской губернии во II половине XIX века. В первых двух романах «Пелагия и белый бульдог» и «Пелагия и черный монах» (2001) автор рисует картину некоего «зачарованного царства», где «тишь и благолепие» [1, с. 5, 7], созданного трудами владыки Митрофания и его единомышленников. Однако этот земной рай начинает постепенно разрушаться из-за вмешательства центральной власти, в частности, из-за действий представителей Святейшего Синода, и в последнем романе «Пелагия и красный петух» (2003) окончательно перестает существовать.

Третий роман цикла – «Пелагия и красный петух» – весьма неоднозначен. Исследователи спорят о его жанровых особенностях. Если, по мнению А. А. Дубаковой, жанр «поначалу как бы сводимый только к детективу, к

третьему роману... усложняется до агиографии» [8, с. 260], то Т. А. Снегирева и А. В. Подчиненов жанровой доминантой романа считают «трагифарс, что обусловлено приобретающим все большую глубину конфликтом истинной веры и веры огосударствленной» [18, с. 78]. А. В. Казачкова полагает, что Б. Акунин «посредством ряда постмодернистских приемов... “обновляет классический детектив”, нередко пародируя устоявшиеся штампы и “застывшие” схемы, жанровые в том числе. Прозаик выходит за традиционные рамки детектива, посредством использования элементов готики, исторического романа, уделяя большое внимание историческому колориту, психологическим конфликтам, обыгрывает “женскую” детективную традицию» [10, с. 21]. В итоге исследователь характеризует рассматриваемое произведение как «постмодернистский детективный роман» [10, с. 21]. Можно согласиться с мнением Т. И. Хоруженко о том, что «границы между различными жанрами на поле массовой литературы весьма условны и проницаемы» [19, с. 215]. На наш взгляд, в романе имеются черты жанра фэнтези, о чем свидетельствуют следующие признаки: присутствие среди персонажей некоего лица, способного совершать действия, не объяснимые с точки зрения законов природы, и наличие межвременного портала, связывающего российскую реальность II половины XIX века и Палестину времени распятия Христа.

Среди действующих лиц третьего романа серии о приключениях православной монахини Пелагии, которая, обладая острым умом и наблюдательностью, распутывает детективные загадки, появляется некое лицо, называющее себя Эммануилом («С нами Бог» – Мтф. 1:23»), в народной интерпретации – Мануйла. Этот персонаж за три года до описываемых событий попадает в Россию из Палестины, выйдя из пещеры вместе с красным петухом к деревне Строгановке, что находится у первых отрогов Уральских гор. Он необыкновенный человек: возвращает дар речи немой девочке, читает лица, «как другие читают книги» [2, с. 301], и поэтому может рассказать любому встречному «всю его «жизню», притом в подробностях, о которых мало кому известно» [2, с. 247]. Что нам позволяет соотнести Мануйлу с Христом? Во-первых, он сам это утверждает: «когда я выучился русской грамоте и почел Новый завет, меня как громом ударило... чем дальше я читал, тем яснее становилось: это про меня, это я – Распятый! Я – Распятый» [3, с. 249]. Во-вторых, его узнал обер-прокурор Священного Синода Константин Петрович Победин, которого сам Мануйла называет «прокуратором»: «Это ты? Ты? Сам же себе и ответил: "Ты...". И я понял, что он догадался» [3, с. 262]. В-третьих, как уже было отмечено выше, собеседник «прокуратора» умел совершать действия, вызывающие удивление своею необычностью (творил чу-

деса?). В-четвертых, он рассказывал своим последователям про Святую Землю и «ишто про то, как по правде жить» [2, с. 113].

Здесь нужно сказать о несомненном булгаковском влиянии на автора. Прежде всего, как и во встроеном романе Булгакова, в исследуемом произведении имеет место беседа «Христа» с «прокуратором». Далее, в романе Б. Акунина за новоявленным пророком подобно Левию Матвею неотступно идут последователи-одиночки, оставившие свои прежние занятия. Внешний вид обоих персонажей весьма непрезентабелен: в романе Булгакова Иешуа «был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба» [5, с. 24]. Акунинский Мануйла более колоритен: «вовсе без порток, в одной холстине, поверху бласной веревкой опоясан» [2, с. 111]; или: «Бродяга в грязном балахоне, перепоясанном синей тряпкой. В руках он держал суковатую палку, а на ногах у него были крестьянские лапти, перепачканные засохшей глиной. Кудлатая башка непокрыта, а за спиной на веревке мешок – в стране Пейл такие называют "сидорами"» [2, с. 295]. Да и последователи его глаз не радуют: «Большинство "найденышей" весьма неприглядны на вид. Уродливые, пропитые, с проваленными от сифилиса носами» [2, с. 245]. Оба героя обращают внимание своих собеседников на то, что в канонических евангелиях слова и деяния Христа сохранены для потомков неправильно: «он неверно записывает за мной» [5, с. 27], – говорит Га-Ноцри о Леви Матвее; «многое в этой книге перепутано и пересказано неверно, там полно всяких небылиц» [3, с. 249], – утверждает Эммануил-Мануйла после прочтения Евангелия. Нельзя забывать и о присутствии в романах «темы петуха»: у Акунина красный петух является ключом к переходу между двумя временами, у Булгакова в главе «Слава петуху» птица спасает Римского своим криком от нежити.

Итак, Эммануил-Мануйла неожиданно появляется в XIX веке. Несмотря на то, что первые впечатления о нем различны (сельский староста определяет его как «чистого уroda, какие в городах у церкви христорадничают», «нелепым человеком» называет житель нового Содома, «потешным пророком» – девушка-еврейка), все они имеют некую отрицательную составляющую. Простой народ Христа не узнает: «врет – заслушаешься» [3, с. 70]. Тема незнания повторно пришедшего в мир Христа не нова. К ней, например, обращался Саша Черный в стихотворении «Легенда», где пришедшего тоже называли недобро «сумасшедшим бродягой» и «жидовским шпионом» [20, с. 35]. Однако Христос Саши Черного, тихо проходя по военным дорогам, печалился о людях [см. подробнее: 9]. Мануйле глубокая печаль не свойственна, напротив, по его мнению люди «стали лучше, чем раньше» [3, с. 262]. В

романе он «беззаботно смеялся» [2, с. 297], беседуя с членом раввинского совета города Ерушалаима Ароном Шефаревичем, позже – с еврейскими переселенцами. Правда, один раз он все же заплакал из-за невозможности «вернуться к своим» [3, с. 254].

Теперь нужно вспомнить о самом главном антагонисте Мануйлы – обер-прокуроре Святейшего Синода Константине Петровиче Победине, прототипом которого, безусловно, является К. П. Победоносцев. Даже описание внешности главного злодея Б. Акунин дает по известному портрету реального обер-прокурора, написанному А. В. Маковским: «аскетичное лицо, строго сдвинутые брови и несколько оттопыренные уши» [3, с. 177]. Победин приказал умертвить пришельца, боясь допустить безверие и падение нравственности. А вот что писал сам Победоносцев, констатируя наличие в русском обществе этих бед: «Масса людей, недовольных своим положением, недовольных тем или другим состоянием общественным, и ослепленных или диким инстинктом животной природы, или идеалом, созданным фантазией узкой мысли, – отрицая всю существующую, выработанную историей экономии общественных учреждений, отрицая и Церковь, и государство, и семью, и собственность, – стремится к осуществлению дикого своего идеала на земле» [15, с. 279]. И такому человеку Мануйла изложил следующие взгляды: «Про церковь я сказал ему, что ее вовсе не нужно. И попов не нужно. Всякий должен свой путь пройти сам и поводом может стать любой хороший человек, а иногда даже и плохой, такое тоже бывает. И что это за ремесло такое – поп? Еще неизвестно, сам-то он хороший человек или нет. И почему только мужчины могут быть попами? Разве женщины не добрее и не самоотверженнее мужчин?» [3, с. 261].

Рассуждения о физической любви новоявленного «Христа», которыми он делился с собеседниками уже позднее в Палестине, тоже Константина Петровича в любой его ипостаси (и героя романа, и реального куратора Русской православной церкви) не порадовали бы: «В плотских ласканиях греха нет, и, наоборот, грех против Бога совершают те, кто свою плоть иссушает воздержанием» [3, с. 260]. Говоря о жителях нового Содома, «преловкий субъект» [2, с. 247] Мануйла фактически благословляет их: «Пускай их, если им так радостней. Радость свята, это горе – зло» [3, с. 144]. Да и слова акунинского героя о любви как таковой весьма провокационны: «Не стремись любить весь мир, на это мало у кого любви достанет... Не разжижай свою любовь... Лучше люби родных и друзей, зато всей душой, Если совсем мало сил – люби самого себя, но только искренне и верно. Не изменяй себе. То есть не изменяй Богу, потому что Он – твое истинное "я". И если будешь ве-

рен себе, то уже этим спасешься» [3, с. 263–264]. Приятные многим слова Мануйлы можно перевести, как призыв жить, исходя из собственных устремлений, даже если они не очень «хорошие», не распространяя любовь на тех, кто тебе не очень близок или на кого не хватит сил (соседей, земляков...). Таким образом, пусть неухоженный, но ласковый и милый персонаж Б. Акунина проповедует индивидуализм, даже эгоизм и необязательность какой-либо любви, скажем, к Родине, как к большой, так к малой, к ее истории..., если такая любовь противоречит «твоему истинному я» или на нее просто не хватает сил. Интересно, что главная героиня романа, она же православная монахиня, ставшая впоследствии преданной последовательницей акунинского «Христа», еще до встречи с ним походя унижает национального героя России, прославившегося в битве с иноземными захватчиками: «Что хорошего в вашем Пересвете? То есть для княжества Московского и русских он, конечно герой, но Христос-то ведь не за княжество Московское на крест взошел и не за единую только нацию, а за все человечество. У татарина этого, Челибея, которого Пересвет сразил, тоже живая душа была» [2, с. 178].

Самое главное отличие акунинского «вроде-бы-Христа» от канонического, на наш взгляд, заключается в следующем: евангельский Христос ходил по городам и селениям, проповедуя в синагогах, исцеляя болезни и немощи. Толпы народа слушали его речи. В Евангелии от Иоанна прямо сказано: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет» [Ин. 10:9]. Даже само имя Иисус означает «Спаситель»: согласно Евангелию от Матфея: «... и наречешь ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов» [Мтф. 1:21]. Совсем по-другому общение с народом происходит у Мануйлы. Он ходит по миру, беседует со случайными встречаемыми, но по сути – всегда одинок. Его немногочисленные последователи – неприглядные «найденыши» – направлялись в Палестину отдельно от него, а добровольные охранники всегда держались поодаль, так как желающему идти за ним он честно говорил: «И идти со мной тебе тоже не нужно. Со мной ничего не будет, Бог защитит меня от напастей. Меня, **но не тех, кто со мной**. Поэтому я теперь всюду хожу один» [2, с. 302]. Таким образом, акунинский «вроде-бы-Христос» **не может быть назван Спасителем**, напротив, он **опасен** для своих попутчиков и собеседников. Автор с удовольствием рассказывает об их чаяниях: девочка Дурка мечтала о путешествии в Святую Землю вослед за «Амануилом», юноша-еврей Шмулик – о спасении человечества и о выгодной женитьбе, переселенка Малке – о процветании коммуны и о любви Магеллана. Однако все эти мечты заканчиваются «костяным хрустом» [2, с. 137], «писком в цыплячьей грудке» [2, с. 318] или «суком в глаз-

нице» [3, с. 81]. Нужно заметить, что своим одиночеством «Христос» Б. Акунина опять-таки похож на Иешуа Га-Ноцри, который пришел в Ершалаим «через Сузские ворота... в сопровождении одного Левия Матвея» [5, с. 31].

С целью укрепления людей в вере евангельский Иисус Христос совершает ряд чудесных деяний: «Когда не верите Мне, верьте делам Моим, чтобы узнать и поверить, что Отец во Мне и Я в Нем» [Ин. 10:38]. На своем пути он исцеляет бесноватых и расслабленных, слепых и прокаженных; воскрешает сына вдовы и дочь начальника синагоги. В Евангелии от Марка описан процесс возвращения дара речи глухонемому: «Привели к Нему глухого косноязычного и просили Его возложить на него руку. Иисус, отведя его в сторону от народа, вложил персты Свои в уши ему и, плюнув, коснулся языка его; и, возрев на небо, вздохнул и сказал ему: "*эффафа*", то есть: отверзись. И тотчас отверзся у него слух, и разрешились узы его языка, и стал говорить чисто» [Мк. 7:32-35]. Мануйла совершает нечто подобное, «слечив от немотки» Дурку: «повел меня на речку, велел разболочься (раздеться) нагола. Зачал водой на темко (темя) поливать, по плечам оглаживать. Так-то сладко! И наговор приговариват, волшебной.... Я как заору... Словами заорала» [2, с. 123]. Во втором описании настораживают многословность целителя, более свойственная магам и волшебникам из романов фэнтези, и присутствие некой эротической составляющей. Уже вновь возвратившись в Палестину, в беседе с Пелагией акунинский герой признает: «Да, надежда на чудо – глупость... И бессмыслица» [3, с. 258]. При этом он поразил монахиню, «сказав, что не знает, есть Бог или нет» [3, с. 263]. Как в таком контексте рассматривать возвращение Дурке дара речи? Божественная ли природа у содеянного им чуда? Может быть, и прав был лукавый «прокуратор» Константин Петрович Победин, в разговоре с Бердичевским называя Мануйлу Антихристом?

В одиночку путешествуя по России, Мануйла общается с представителями всех классов и сословий, жителями городов и деревень вне зависимости от их возраста и образования (деревенская Дурка, боровский купчина, дворянин Победин...). Рассуждая о праве женщин становиться попами, он демонстрирует гендерную толерантность, оправдывая жителей нового Содома – сексуально-ориентационную, говоря о своей необходимости калекам-мизераблям – физиологическую и маргинальную. О религиозной терпимости акунинского героя можно судить по его следующим словам: «Теперь нужно по-другому. Не оглядываться на грозного Вседержателя, а вслушиваться в собственную душу» [3, с. 261–262].

Конечно, мировая история знает многочисленные антиклерикальные идеи и попытки примирить плотскую любовь и духовность, но та совокуп-

ность суждений, которую высказывает в романе якобы рожденный в Палестине две тысячи лет назад путешественник во времени, вполне соответствует «Декларации принципов толерантности», утвержденной Генеральной конференцией ЮНЕСКО в 1995 году, и может быть соотнесена практически с каждым из двенадцати видов толерантности М. С. Мацковского [см.: 14]. По мнению А. А. Дубаковой, Эммануил-Христос высказывает «радикальные европейские либеральные взгляды» [8, с. 262]. Таким образом, последнее произведение трилогии о Пелагии вряд ли можно считать имеющим черты исторического романа. Скорее всего, мы наблюдаем помещение в исторический антураж XIX века персонажа с либеральными взглядами, характерными для конца XX – начала XXI века. Принцип историзма, предполагающий познание явлений и процессов прошлого в их развитии и в соответствии с порождающими их условиями, автором не реализуется.

Совершенно иной образ «вроде-бы-Христа» можно увидеть в романе Галины Гончаровой «Учиться, влюбиться... убиться?» (2014), первом из цикла «Магический универ». Какое-либо влияние М. А. Булгакова здесь отсутствует. Скорее всего, на трактовку образа повлияли личные негативные впечатления автора от встреч с представителями христианской церкви. Перед нами роман-фэнтези о «попаданке» Юльке, прошедшей через портал в параллельный мир, населенный наряду с людьми магическими существами различных рас. Христос как первопричина неприятностей магического мира упоминается в самом начале романа. То, что речь идет именно о нем, можно понять по времени его деятельности – две тысячи земных лет тому назад и по названию его последователей – преподаватель магической академии именуется их «новоявленными христианами».

Характеризуя данного персонажа, рассказчик называет его «гениальным колдуном... но в то же время сумасшедшим» [6, с. 13], при этом употребляет эпитеты «подонок», «придунок» и «мерзавец» [6, с. 13–14]. Вина данного «Христа», судя по словам представителя магического сообщества, заключались в том, что он запер ворота между двумя мирами и насадил в мире, в который ушел, «чрезвычайно агрессивную и нетерпимую религию» [6, с. 13], лишив его магии и вынудив пойти по технократическому пути развития. При этом «он возненавидел все иные формы жизни... Мы, люди, самая многочисленная раса, но есть еще и другие. Вампиры, оборотни, друиды, эльфы, эльвары, альвы, гномы, лешие, кикиморы... да всех просто не перечислишь!.. новоявленные христиане... рванулись истреблять всех, кто не успел удрать. Чертей возвели в ранг сил Тьмы! Про колдунов и ведьм рассказывали такое,

что повторять тошно! За несчастными вампирами и оборотнями охотились, как за дикими зверями!» [6, с. 13]

Перечисленные характеристики позволяют поставить этого персонажа в один ряд с самыми жуткими и безжалостными фэнтези-злодеями, такими как Черный властелин Саурон из трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» или темный лорд Волан-Де-Морт из серии романов о Гарри Поттере Дж. К. Ролинг, воплощающими абсолютное зло.

Подводя общие итоги, нужно сказать следующее: авторы, придав своим героям некоторые черты Христа, достаточные для его узнавания, тем не менее, нарисовали образы, далекие от многих евангельских канонов. При этом рассмотренные персонажи прямо противоположны друг другу: «Христос» Б. Акунина абсолютно толерантен, тогда как «Христос» Г. Гончаровой нетерпим к проявлениям какой-либо инаковости, т.е. по своей сути является расистом. Однако и оборванный Христос-не-Спаситель Б. Акунина, и колдун Г. Гончаровой опасны для тех новых обществ, в которые попали, покинув привычные миры. Злодей из женского романа-фэнтези осознанно развязывает войну против представителей волшебных рас; добрый человек из Палестины приносит в русское общество II половины XIX века комплекс идей конца XX – начала XXI веков и между делом провоцирует окончательное разрушение заволжского «зачарованного царства». Погибает прокурор Бердичевский, на Пелагию объявлена охота, владыка Митрофаней теряет душевный покой. Вместе с тем, оба абсолютно непохожих образа – и Эммануил-Мануйла, и безымянный колдун, последователей которого именовали христианами, – органично вписываются в парадигму постмодернизма, допускающую любое авторское мнение, любую, даже самую безудержную, фантазию. Таким образом, исследуемые романы позволяют понять, что современный литературный образ Христа далек от высокого нравственного идеала; более того, в зависимости от желания авторов, он может быть наделен различными, в том числе заведомо отрицательными чертами.

Список литературы

1. Акунин Б. Пелагия и белый бульдог. М.: Астрель, 2000. 288 с.
2. Акунин Б. Пелагия и красный петух. М.: АСТ, 2003. Т. 1. 317 с.
3. Акунин Б. Пелагия и красный петух. М.: АСТ, 2003. Т. 2. 266 с.
4. Бонецкая Н. К. Весеннее полнолуние: «Апокрифы» Д. Мережковского и М. Булгакова // Культурология. 2018. № 1. С. 101–122.
5. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Художественная литература, 1988. 384 с.
6. Гончарова Г. Д. Магический универ. Кн. первая. «Учиться, влюбиться... убиться?» М.: Эксмо, 2014. 576 с.

7. Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 1161–1164.
8. Дубакова А. А. «Европравославие» через призму литературы: «агиографические» детективы Б. Акунина // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 1. Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 260–263.
9. Жиркова М. А. Две легенды о Христе: Ф. М. Достоевский и Саша Черный // Вестник СПбГУТД. Сер. 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2014. № 1. С. 55–60.
10. Казачкова А. В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2015. 23 с.
11. Корнев В. А. Фактор православия в развитии русской культуры // История государства и права. 2011. № 24. Электронный ресурс. Режим доступа: СПС КонсультантПлюс.
12. Кураев А. Мастер и Маргарита: За Христа или против. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/master-i-margarita-za-xrista-ili-protiv/>
13. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.twirpx.com/file/182986/>
14. Мамбетова Р. Т. Основные сферы проявления толерантности личности // Среднее профессиональное образование. 2008. № 12. С. 77–79.
15. Победоносцев К. П. Болезни нашего времени // Победоносцев К. П. Величие самодержавной власти. М.: Эксмо, 2014. С. 262–288.
16. Прохорова Т. Г. Постмодернизм в русской прозе: учебное пособие. Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. 96 с.
17. Рубини Ф. Дьявол и Христос в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Научно-практический электронный журнал Аллея Науки. 2018. №7(23). Электронный ресурс. Режим доступа: Alley-science.ru // https://elibrary.ru/download/elibrary_35447328_66734444.pdf
18. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Трилогия Б. Акунина «Провинциальный детективъ»: от водевиля к трагифарсу // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. 2015. № 3. Т. 1. С. 76–81.
19. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези на границе с детективом: трансформации жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2018. № 1. С. 209–216.
20. Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932. 496 с.

References

1. Akunin B. *Pelagiya i belyj bul'dog* [Pelagia and the White Bulldog]. Moscow: Izdatel'stvo Astrel' Publ., 2000. 288 p.
2. Akunin B. *Pelagiya i krasnyj petuh* [Pelagia and Red Rooster]. Moscow: Izdatel'stvo AST Publ., 2003. Vol. 1. M. 317 p.
3. Akunin B. *Pelagiya i krasnyj petuh* [Pelagia and Red Rooster]. Moscow: Izdatel'stvo AST Publ., 2003. Vol. 2. 266 p.

4. Boneckaya N. K. *Vesennee polnolunie: «Apokrify» D. Merezhkovskogo i M. Bulgakova* [Spring full moon: "Apocrypha" by D. Merezhkovsky and M. Bulgakov] *Kul'turologiya*. 2018. № 1. Pp. 101–122.
5. Bulgakov M. *Master i Margarita* [Master and Margarita]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 384 p.
6. Goncharova G. D. *Magicheskij univer. Kn. pervaya. «Uchit'sya, vlyubit'sya... ubit'sya?»* [Magical University. Book one. "Learn, fall in love ... kill yourself?"]. Moscow: Eksmo Publ., 2014. 576 p.
7. Gopman V. L. *Fentezi* [Fantasy] *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts] / pod red. A. N. Nikol'yukina. Moscow: Intelvak Publ., 2001. Stlb. 1161–1164.
8. Dubakova A. A. «*Evropravoslavie*» *cherez prizmu literatury: «agiograficheskie» detektivy B. Akunina* ["European Orthodoxy" through the prism of literature: "hagiographic" detectives B. Akunin] *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2011. № 1. Vol. 1 (Gumanitarnye nauki). Pp. 260–263.
9. ZHirkova M. A. *Dve legendy o Hriste: F. M. Dostoevskij i Sasha CHernyj* [Two legends of Christ: F. M. Dostoevsky and Sasha Cherny] *Vestnik SPbGUTD. Ser. 2. Iskuststvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of SPbGUTD. Ser. 2. Art criticism. Philological sciences]. 2014. № 1. Pp. 55–60.
10. Kazachkova A. V. *ZHanrovaya strategiya detektivnyh romanov Borisa Akunina 1990 – nachala 2000 gg.* [Genre strategy of detective novels by Boris Akunin 1990 – early 2000]: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Nizhnij Novgorod, 2015. 23 p.
11. Kornev V. A. *Faktor pravoslaviya v razvitii russkoj kul'tury* [Orthodoxy factor in the development of Russian culture]. *Istoriya gosudarstva i prava* [History of State and Law]. 2011. no. 24. Elektronnyj resurs. URL: [SPS Konsul'tantPlyus](https://azbyka.ru/fiction/master-i-margarita-za-xrista-ili-protiv/).
12. Kuraev A. *Master i Margarita: Za Hrista ili protiv* [The Master and Margarita: For Christ or Against]. Elektronnyj resurs. Rezhim dostupa: <https://azbyka.ru/fiction/master-i-margarita-za-xrista-ili-protiv/>
13. Lipoveckij M. N. *Russkij postmodernizm. (Ocherki istoricheskoy poetiki): Monografiya* [Russian postmodernism. (Essays on Historical Poetics): Monograph] / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 1997. 317 p. Elektronnyj resurs. Rezhim dostupa: <https://www.twirpx.com/file/182986/>
14. Mambetova R. T. *Osnovnye sfery proyavleniya tolerantnosti lichnosti* [The main areas of manifestation of personality tolerance]. *Srednee professional'noe obrazovanie* [Secondary vocational education]. 2008. № 12. Pp. 77–79.
15. Pobedonoscev K. P. *Bolezni nashego vremeni* [Diseases of our time] *Velichie samodержavnoj vlasti* [The greatness of autocratic power]. Moscow: Eksmo Publ., 2014. Pp. 262–288.
16. Prohorova T. G. *Postmodernizm v russkoj proze: Uchebnoe posobie* [Postmodernism in Russian Prose: A Study Guide]. Kazan': Kazan. gos. un-t, 2005. 96 p.
17. Rubini F. *D'yavol i Hristos v romane M.A. Bulgakova «Master i Margarita»* [The Devil and Christ in the novel by M. A. Bulgakov "The Master and Margarita"] *Nauchno-prakticheskij elektronnyj zhurnal Alleya Nauki* [Scientific and practical electronic journal Science Alley]. 2018. № 7(23). Elektronnyj resurs. Rezhim dostupa: [Alley-science.ru. https://elibrary.ru/download/elibrary_35447328_66734444.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_35447328_66734444.pdf)

18. Snigireva T. A., Podchinenov A. V. *Trilogiya B. Akunina «Provincial'nyj detektiv"»: ot vodevilya k tragifarsu* [Trilogy of B. Akunin “Provincial Detective”: from vaudeville to trafifars]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologicheskie nauki* [Scientific notes of Petrozavodsk State University. Philological sciences]. 2015. № 3. Vol. 1. Pp. 76–81.

19. Horuzhenko T. I. *Russkoe fentezi na granice s detektivom: transformacii zhanra* [Russian fantasy on the border with the detective: transformation of the genre] *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University. N. I. Lobachevsky]. 2018. № 1. Pp. 209–216.

20. CHernyj Sasha. *Sobr. soch.: v 5 t.* [Sobr. op. : 5 t.] / sost., podgot. teksta i komment. A. S. Ivanova. Moscow: Ellis Lak Publ., 1996. Vol. 2: *Emigrantskij uezd. Stihotvoreniya i poemy. 1917–1932* [T. 2: Emigrant County. Poems. 1917–1932]. 496 p.

**Традиции готического романа в детективе
М. Р. Райнхарт «Винтовая лестница»**

В статье рассматриваются традиции готического романа в первом детективном произведении американской писательницы М. Р. Райнхарт. Черты готического романа прослеживаются на различных уровнях: организация художественного времени и пространства, страшная тайна, традиционные герои, атмосфера страха и ужаса, основные мотивы. Роман «Винтовая лестница» – детектив, построенный по схеме готического романа, в котором главным становится не категория ужасного и не мотив страшной тайны, а проникновение в тайну, постепенное приближение к ее разгадке. Таким образом, готический роман становится основой детективного: из него берутся мотив тайны, преступление, герой-злодей, раскрытие загадки преступления и восстановление справедливости, что составляет сюжетную основу нового жанра.

Ключевые слова: готический роман, детектив, традиции, художественное пространство, художественное время, образ, герой, мотив, жанр, М. Райнхарт.

Marina Zhirkova

**Tradition of the Gothic Novel in the Detective
M. R. Rinehart «Spiral Staircase»**

The article deals with the traditions of the Gothic novel in the first detective work of the American writer M. R. Rinehart. Features of the Gothic novel can be traced at different levels: the organization of artistic time and space, a terrible mystery, traditional characters, the atmosphere of fear and horror, the main motives. The novel "The Spiral staircase" – detective the concept of a Gothic novel in which the main thing is not the category is terrible and not the motive of a terrible secret, and the penetration into the mystery, the gradual approximation to its solution. Thus, the Gothic novel becomes a detective: taken from the first motif of mystery, crime, hero-villain, uncovering the mysteries of crime and justice that is the basis of a new narrative genre.

Key words: Gothic novel, detective, traditions, artistic space, artistic time, image, hero, motive, genre, M. Reinhart.

Мэри Робертс Райнхарт (1876–1958) – американская писательница, автор более 50 детективных романов и множества рассказов. В первом опубликованном романе «Винтовая лестница» (1908), принесшем писательнице известность, наблюдаются черты готического жанра, поэтому неслучайно в России он издавался в сборнике под названием «Неоготический роман» [8]. Готический роман, возникший на рубеже XVIII – XIX веков в творчестве Г. Уолпола, А. Радклиф, М. Г. Льюиса, М. Шелли, Ч. Р. Метьюрина, завоевал интерес у читателей и продолжил свое развитие в XX – XXI веках в неоготике, мистике, жанрах триллера, детектива, хоррора [2; 10; 12].

Цель нашего небольшого исследования – выявить черты готического романа в первом детективном произведении американской писательницы М. Р. Райнхарт «Винтовая лестница» и определить влияние готического романа на становление детективной литературы в целом.

Рассмотрим элементы готического романа на разных уровнях произведения М. Р. Райнхарт.

1. Организация художественного пространства

Для готического романа характерен особый топос: действие обычно происходит в старинном замке, монастыре или аббатстве [2, с. 91; 7, с. 26; 9, с. 50]. В романе «Винтовая лестница» главная героиня – мисс Рэчел Иннес – снимает на полгода усадьбу с домом времен королевы Елизаветы I, в котором 22 комнаты, 5 ванных комнат, веранда. В отличие от готического замка это светлый и просторный дом, в котором много больших окон, колон, арок, зеркал. Но есть истораживающие моменты, например, огромный дом кажется новым жильцам неуютным; пугает эхо от шагов в пустом помещении («Эхо вторило нашим шагам, словно мы двигались в пещере» [11, с. 11]), и отражающиеся в зеркалах фигуры идущих людей вызывают страх, а также экономка перед их приездом почему-то перебралась из дома во флигель садовника, находящийся в отдалении.

В романе М. Р. Райнхарт все концентрируется вокруг дома – странные звуки, незваные гости, убийства: «Господи, что же за ночи я переживала в этом доме, полном тайн, смертей, стуков, взломов, шагов в темноте, незнакомцев, подглядывающих в окна, поджигающих строения, пугающих прислугу до разрыва сердца! День и ночь нас охраняли, но все было напрасно: по дороге в имение, на веранде, на чертовой винтовой лестнице нас подстерегала смертельная опасность...» [11, с. 154]. В восточном крыле на второй и третий этажи вела узкая винтовая лестница, которая и дала название роману. Именно здесь происходят странные и пугающие события: ночью появляются царапины на ступенях; слышатся осторожные шаги; теряет сознание и падает

с лестницы одна из героинь; стреляет в незваных гостей новая хозяйка усадьбы и тоже теряет сознание от пережитого волнения; на полу у подножия лестницы находят первый труп, а в конце там же погибает главный злодей. Е. В. Григорьева отмечает такую особенность первого готического романа: «Г. Уолпол, используя замок в качестве уже существующей художественной модели, уходящей корнями в рыцарский роман, кардинально менял фокус. Замковое пространство начинает осуществлять до сих пор не присущую ему функцию: оно выявляет преступника, наказывает его и восстанавливает справедливость» [2, с. 92]. В романе М. Райнхарт гибель главного злодея, с одной стороны, случайна: бежал по винтовой лестнице, споткнулся, упал, сломал шею, но с другой – predetermined самим жанром. По законам как готического, так и детективного произведений зло должно быть наказано, а справедливость восстановлена. Наказание последовало в данном случае в духе готического романа – это наказание свыше, судьба или фатум.

Готический замок полон сложных переходов, в нем могут быть мрачные подземелья, потайные ходы, замаскированные двери. В романе М. Райнхарт обнаруживается дверь в подвал, когда детектив запирает кого-то в комнате под винтовой лестницей: «Сначала мне показалось, что это шкаф, совершенно пустой. Но, присмотревшись, я пришла в ужас. Вместо пола в шкафу была дыра, откуда тянуло сыростью. Мистер Джеймисон запер кого-то в шахте, ведущей в подвал. Когда я нагнулась, мне послышалось, что внизу кто-то стонет» [11, с. 36]. Этот подвал вызывает массу волнений и страхов почти у всех обитателей дома, ведь это место возможного побега из дома или, наоборот, проникновения неизвестного лица.

Готическое пространство (замок, монастырь и т.п.) – замкнутое пространство, создающее ощущение изолированности от внешнего мира. Это порождает страх и ощущение незащитности. В романе М. Райнхарт обитатели усадьбы и территориально находятся в отдалении от деревни, и сословно: представители высшего света отделены от окружающих, даже слуги держатся особняком и своими знаниями или наблюдениями не спешат делиться с новыми хозяевами усадьбы.

Для готического романа характерны развалины старинного замка, в романе в какой-то момент они тоже появляются, правда, ими становятся руины конюшни, которую поджигают, чтобы выманить жильцов дома и отвлечь их внимание. В произведениях рассматриваемого жанра художественное пространство постепенно сужается, как отмечает А. А. Пушкина: «Движение пространства происходит за счет его сворачивания: от открытого в замкнутое, с постепенным усилением» [10, с. 322]. Исследователи отмечают также

такую особенность изображения художественного пространства готического романа, как разворачивание его вглубь, когда «автор превращает его в цепь замкнутых пространств» [4]. В романе «Винтовая лестница» обнаруживается потайная комната, вход в которую замаскирован камином. В плену этой комнаты неожиданно оказывается главная героиня, а совершенное открытие оборачивается для нее ловушкой и тяжелым испытанием. Проникновение в потайную комнату главного злодея будет кульминационным моментом романа, за которым последуют новая смерть и развязка.

2. Художественное время

Время действия основных событий в готическом романе – ночное [2, с. 91]. Действие в романе «Винтовая лестница» происходит летом, есть описание ярких солнечных дней, даже сама усадьба называется «Солнечное»: «Днем Солнечное вполне отвечало своему названию. Я никогда больше не видела такого пронизанного солнцем уютного и веселого дома. Много света и солнца» [11, с. 164]. Но главные события, определяющие развитие сюжета, совершаются ночью. Ночью у дома видят незнакомца, позднее в дом не раз пробираются незваные гости; раздается выстрел и обнаруживается труп неизвестного мужчины; старый дворецкий видит, как он считает, призрак умершего хозяина, что приводит к разрыву сердца и смерти старого слуги; вместе с детективом группа людей отправляется на кладбище и проникает в склеп, чтобы раскопать свежую могилу и выяснить правду о смерти хозяина усадьба Пола Армстронга.

Изображение времени в готическом романе ретроспективно: движется из настоящего в прошлое. Завязка конфликта, как правило, отнесена к далекому прошлому и определяет настоящее. По наблюдениям исследователей, «прошлое, обычно связанное с тайной или преступлением, мистически проникает в настоящее, определяя судьбу героев» [2, с. 92]; «прошлое в готическом романе вливается в настоящее и определяет будущее» [10, с. 323]; «В готическом произведении, как правило, присутствуют несколько временных пластов, разделенных между собой несколькими десятилетиями или даже веками» [9, с. 50]. Роман «Винтовая лестница» повествует о событиях недавнего времени – главная героиня вспоминает, вероятно, прошлогоднее лето. Но сами события, те страхи, которые пришлось пережить героям тем летом, корнями уходят в более отдаленное время. Совершенные предательство и подлость, воровство и мошенничество в прошлом определили поведение отрицательных героев в настоящем, наказание и торжество справедливости в будущем.

3. Атмосфера страха и ужаса

Готическому роману, по мнению А. А. Елистратовой, свойственно тяготение к фантастическим и таинственным сюжетам, мелодраматическим эффектам, мрачному и трагическому колориту [3, с. 589]. Главная героиня говорит о первой проведенной в новом доме ночи: «Однако после этой ночи мне ни разу не довелось класть голову на подушку и оставаться уверенной, что она останется на ней до утра или вообще сохранится у меня на плечах» [11, с. 7]. По мнению А. С. Суриковой, «готический роман – это, безусловно, история, в которой "ужас" играет очень важную, а иногда даже и главенствующую роль» [14, с. 147]. Атмосфера неизвестности, опасности, постоянного напряженного ожидания беды усиливают чувство страха в романе. Атмосфера ужаса создается также за счет ощущения, что в доме обитает привидение, когда раздаются странные звуки или слышатся чьи-то осторожные шаги: «Кто-то постукивал металлом по металлу, и этот звук отдавался в пустых коридорах, как звон колокола, возвещавшего конец света» [11, с. 12]; «Я видела привидение, – зашептала она. – Это женщина, вся в белом. Она была в конце коридора» [11, с. 87].

Еще одна особенность дома: электростанция в деревне работает до 12 часов, и в полночь везде гаснет свет, тогда свечи и керосиновые лампы становятся единственным освещением в ночное время – все это тоже создает особую атмосферу, близкую к готическому роману, ночная темнота усиливает чувство страха.

4. Мотив тайны

Готический роман строится вокруг страшной тайны, которая может быть связана с семьей, наследством, с преступлением или предательством в прошлом [12, с. 12; 14, с. 146]. В романе М. Райнхарт оказывается несколько таких тайн. Одна из них семейная и связана с первым убитым – Арнольдом Армстронгом, его тайной женитьбой, брошенной женой и ребенком. Поведение по отношению к ребенку и является причиной его гибели: жена умерла после родов, оставшийся на руках ее сестры маленький сын забыт отцом и воспитывается любящей его тетей. Для родного отца мальчик становится поводом для шантажа, угрозы выкрасть его заставляют молодую женщину прятать ребенка и платить шантажисту, для которого это лишь возможность пить и развлекаться за чужой счет. Как и в готических романах, тайна рождения ребенка раскрыта, и он будет восстановлен в своих законных правах. Вторая тайна связана с ограбленным банком, похищенными ценными бумагами и деньгами, ее раскрытие также способствует восстановлению справедливости. В-третьих, в конце романа становится понятным странное поведение

влюбленных пар, которое вызывало немало недоумений, вопросов и предположений у главной героини.

5. Трагическое развитие темы любви

Кроме детективного сюжета в романе присутствует несколько любовных линий. В первую очередь, они связаны с племянником и племянницей главной героини. В отношениях племянницы Гертруды Иннес и кассира банка Джона Бейли наблюдается мотив запретной любви, ведь молодой человек является подозреваемым в деле банкротства Торгового банка, он может быть мошенником, даже преступником. В отношениях племянника складывается любовный треугольник: Хелси Иннес, Луиза Армстронг и доктор Уолкер. Здесь возникает мотив насильственного или вынужденного брака, заключенного не по любви. В конце все преступления будут раскрыты, и истинная любовь победит.

6. Особенности повествования

Исследователь английской литературы А. А. Елистратова отмечает, что в готическом романе «вырабатываются новые приемы повествования, призванные неопределенными намеками, смутными внушениями возбуждать трепетное любопытство читателя, пробуждать в нем неясные догадки и предчувствия, заставляя его устремляться по ложному следу с тем, чтобы после долгих блужданий в лабиринте неведомого он вновь оказался перед лицом неразрешенной тайны» [3, с. 593]. В романе М. Р. Райнхарт постоянно присутствуют намеки на какие-то страшные происшествия, например: «Если бы она тогда рассказала мне всю правду!» [11, с. 61] или замечание после первой бессонной ночи, проведенной в новом доме: «Итак, мы просидели с ней до утра, думая о том, хватит ли нам свечи и каким поездом нам надо уехать обратно в город. О, было бы прекрасно, если бы мы поутру не изменили этого своего решения и уехали, пока еще было не поздно!» [11, с. 13]. Горничная главной героини очень суеверна и после того, как разбивается зеркальце, глядя на его осколки, восклицает: «Кто-то умрет!» [11, с. 13]. А слова старого дворецкого фактически указывают на главного злодея: «могилы не принимают мертвецов» [11, с. 106].

7. Герои готического романа

Традиционные герои готического романа: абсолютный злодей, благородный рыцарь, сентиментальная героиня, – в романе М. Р. Райнхарт удваиваются. Функцию главного готического героя-злодея выполняет владелец усадьбы Пол Армстронг, он же президент обанкротившегося и обворованного им же Торгового банка. Но к нему в качестве отрицательного персонажа присоединяется его сын – Арнольд Армстронг. Героев объединяют эгоизм,

алчность, способность на обман, подлость и преступление. Так, первые сведения об Арнольде Армстронге – слухи о подделке подписи отца на банковской бумаге, а после его смерти: «Все, кто знал молодого Армстронга, не особенно переживали, что его нет в живых» [11, с. 55].

О Поле Армстронге читатель узнает со слов других героев, о его жадности к деньгам говорится неоднократно. Местный священник отказывается служить панихиду по нему, сказавшись больным: «Богатые люди должны быть добрыми, – произнес он задумчиво. – Они окружены красотой, а красота облагораживает человека. И все же, хотя о мертвых не говорят плохого, мистер Армстронг не понимал этого. Он смотрел на эти поля и деревья не как на созданные Богом, а лишь как на свою собственность. Он очень любил деньги, мисс Иннес. И служил своему золотому тельцу. Не хотел ни власти, ни продвижения по службе. Хотел только денег» [11, с. 111]. С образом Пола Армстронга связаны также такие готические мотивы, как явление призрака, живой мертвец, возвращение из могилы, поскольку объявленная смерть героя оказывается мнимой.

Функцию благородного рыцаря выполняют племянник главной героини Хелси Иннес и Джон Бейли, он же кассир банка и возлюбленный Гертруды Иннес. Они активно помогают расследованию, даже рискуют жизнью, правда, при этом и мешают официальному следствию, скрывая важные улики и обстоятельства происшествия. Но именно их совместные усилия помогают обнаружить вход в потайную комнату, освободить попавшую в ловушку главную героиню, а заодно найти украденные деньги и ценные бумаги и в итоге раскрыть преступление.

Образ молодой сентиментальной девушки готического романа также воплощен в двух героинях: Луизе Армстронг, падчерице Пола Армстронга, и Гертруде Иннес. Обе героини похожи на традиционный романский образ юной и невинной девушки: они лишь присутствуют на заднем плане и косвенно причастны к основному сюжету; с ними связаны любовные линии романа. Но все-таки главной героиней романа является «старая дева средних лет», как себя характеризует Рэчел Иннес, которой достается роль невинной жертвы. Именно от ее лица ведется повествование, и она не пассивный наблюдатель, а активный участник многих событий. Это как раз традиционная героиня детективного романа. Она сама с удовольствием примеряет на себя роль детектива: «Если бы я была мужчиной, мне следовало бы гоняться за преступниками с таким же упорством, как мой предок в овечьей шкуре преследовал дикого кабана» [11, с. 7] или «у меня было полно подозрений, – я сама займусь расследованием и расскажу мистеру Джеймисону только то,

что сочту нужным» [11, с. 63]. Она действительно пытается разобраться в происходящем, правда, дальше составления вопросов дело не идет. Если другие героини часто испытывают чувство страха и даже ужаса, то главная героиня о себе не раз заявляет: «Но меня не так легко испугать» [11, с. 8]; «Я дрожала от страха, но была полна решимости» [11, с. 35]; «я решительно открыла дверь и вышла в темноту ночи. <...> Я никогда не была трусихой» [11, с. 48]. В силу возраста она наделена здравым смыслом и иронией. Именно стиль ее рассказа определяет ироническую окрашенность происходящего и создает комический подтекст романа.

8. Ирония в романе. В романе, несмотря на нагнетание ужаса и страха, много иронии и юмора. Начало романа выдержано в ироническом тоне и дано хотя и от лица героини, но в третьем лице: «Это история о том, как старая дева средних лет совсем потеряла разум, оставила в городе уютную квартиру и сняла на лето дом в деревне, в результате чего оказалась в самом центре таинственных преступлений, на которых довольно хорошо заработали журналисты и детективы, чему они были безмерно рады» [11, с. 4]. Далее следует забавное замечание о том, как пугается горничная при мысли о возвращении в страшное место, где они провели лето, что «в какой-то степени доказывает: лето все же прошло успешно» [11, с. 5]; проскальзывает легкая обида в комментариях к газетным публикациям: «детектив, сам говорил мне, что без меня он не смог бы ничего сделать, хотя в своем интервью он об этом почему-то не упомянул...» [11, с. 5]. В таком же легком и ироничном тоне описывается история взаимоотношений с осиротевшими племянником и племянницей. Все это настраивает читателя на восприятие происходящего с комической точки зрения.

Комично описание отношений главной героини и ее горничной, оно пунктирно пронизывает весь роман. Храбрая мисс Иннес и ее трусоватая горничная Лидди составляют комическую пару. Простоватая горничная, верящая в присутствие потусторонних сил, готова в любой момент уехать из пугающего дома, но плачет и отказывается, когда хозяйка соглашается помочь ей с отъездом. Ситуация с кладбищем не только пугает, но и веселит. Мисс Иннес не успевает спрятать грязные после похода на кладбище ботинки, и найденные утром они вызывают у ее горничной догадку, неожиданно совпадающую с истинным происшествием: «Посмотрите на ботинки. Это же ваши, мисс Рэчел. Они все в грязи и совсем мокрые. Можете надо мной смеяться сколько хотите, но их кто-то надевал. И от них пахнет кладбищем. Откуда мы знаем, что оно не бродило этой ночью по казановскому кладбищу и не сидело на могилах! Мистер Джеймисон чуть не подавился» [11, с. 166]. В

дальнейшем эти грязные по неизвестной для горничной причине ботинки рожают у нее предположение о привидении, обитающем в доме. Мисс Иннес сама способствует созданию новой истории о приведении, когда в поисках входа в потайную комнату вылезает на крышу. Стоящей на краю крыши в развевающемся домашнем халате ее увидел мальчик: «С минуту он стоял как парализованный, потом заорал, бросил газеты и помчался через поляну к дороге, ни разу не обернувшись. Таким образом возникла легенда о Серой леди, которая до сих пор в Казанове часто повторяется» [11, с. 172].

Кульминационный момент романа, когда в потайную комнату проникает Пол Армстронг, чтобы забрать похищенные деньги и ценные бумаги, с одной стороны, напряженный, а с другой – комический. Запертая в ловушке главная героиня случайно разбивает лампу, лишая комнату единственного источника света. Попавший наконец в секретную комнату Пол Армстронг никак не ожидал здесь кого-то застать, поэтому, когда в темноте его кто-то коснулся рукой, он – таинственный ночной гость, фактически злодей и преступник – сам пугается: «Чья-то рука в пустой комнате! Он отпрянул и, по-моему, перестал дышать. Думаю, он был в ужасе. Потом стал пятиться от меня задом» [11, с. 175]. Роман М. Р. Райнхарт можно назвать первым ироническим детективом в истории жанра.

Ирония и юмор присутствовали и в первом готическом романе Г. Уолпола «Замок Отранто», что связано было с образами слуг. Комическое в принципе не чуждо готическому роману, как утверждает Н. А. Соловьева: «Юмор смягчает жесткие литературные каноны готики, вносит в нее элемент насмешки, неверия, рассказ призрака с детальными земными подробностями, с бытовыми зарисовками, человеческой наблюдательностью, подмечающей типические черты лица или явления, снимает налет таинственного, страшного, обычного для романа ужасов» [13, с. 90]. Позднее приемы готического романа становятся предметом пародии: «черты "готических" романов, со временем превратившиеся просто в штампы, были замечены уже в начале XIX века. И тогда же появились пародии – романы Д. Остен «Нортенгерское аббатство» и Т. Л. Пикока «Аббатство кошмаров» (оба впервые изданы в 1818 году). В них необычайно точно были подмечены «общие места» «готического» жанра. Сконцентрированные и слегка утрированные, они создавали явно комический эффект» [7, с. 26].

Не будем утверждать, что М. Р. Райнхарт создает новый пародийный роман. Скорее, американская писательница не ставит своей целью написать новую пародию на готический роман, она использует возможности готического романа для создания нового – детективного. Именно на рубеже

XIX – XX веков происходит активное формирование детективного жанра, когда он начинает приобретать читательскую популярность и вызывать писательский интерес.

Итак, черты готического романа прослеживаются на различных уровнях произведения М. Р. Райнхарт: организация художественного времени и пространства, страшная тайна, традиционные герои, атмосфера страха и ужаса, основные мотивы (трагическая любовь, явление мертвеца и т.п.). Роман «Винтовая лестница» – детектив, построенный по схеме готического романа, в котором главным становится не категория ужасного и не мотив страшной тайны, а проникновение в тайну, постепенное приближение к ее разгадке. В романе Райнхарт на первом месте не погружение в страх и ужас, а разгадывание череды странных событий, смертей и преступлений, что является сюжетной основой детективного жанра. Как и в готическом жанре, художественное пространство романа М. Р. Райнхарт играет ведущую роль, не случайно роман назван по одному из пространственных элементов. Закрытое пространство – одно из наиболее часто встречающихся в детективном жанре. В романе «Винтовая лестница» также присутствует детектив-полицейский, хотя повествование ведется от лица героини, непосредственной участницы событий, что заслоняет официальное расследование. Таким образом, детективный роман фактически вырастает из готического.

Исследователями детективного жанра не раз отмечалось, что готический роман наряду с авантюрным является его источником [5; 15, с. 55]. Можно вспомнить, что в творчестве родоначальника детективного жанра Э. По существуют «страшные» новеллы и логические или «рационации», по определению самого писателя [6, с. 212–213], а описание места преступления в новелле «Убийство на улице Морг» выдержано в духе готических ужасов. О. Ю. Анцыферова замечает: «Главное же новаторство Эдгара По в том, что он пытается логически проникнуть в чудесное и таинственное, и это отчетливо выделяет его из среды романтиков. По был первым, кто соединил в своем творчестве таинственное и его интеллектуальный анализ. Благодаря новому сочетанию старых элементов и стало возможным возникновение нового жанра детективной новеллы» [1]. В романах Ч. Диккенса («Холодный дом», «Тайна Эдвина Друда»), У. Коллинза («Женщина в белом», «Лунный камень»), Д. Ш. Ле Фаню («Дом у кладбища», «Дядя Сайлас»), которые традиционно относят к истокам развития детективного жанра, также присутствуют элементы готического романа. Сохраняются черты готического романа и в дальнейшем развитии детектива, например, в творчестве А. Конан Дойла, А. Кристи.

Таким образом, готический роман становится источником детективного: из первого берутся мотив тайны, преступление, герой-злодей, раскрытие загадки преступления и восстановление справедливости, что составляет сюжетную основу нового жанра.

Список литературы

1. Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблема жанра. Иваново: Изд-во ИвГУ, 1994. С. 21–36. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://prowriterslab.com/blog/2009-02-08-170/>
2. Григорьева Е. В. «Ужас – главное орудие автора» («готический» роман в европейском художественном дискурсе) // Научная мысль Кавказа. 2009. № 4 (60). С. 89–94.
3. Елистратова А. А. Готический роман // История английской литературы. М.-Л.: Академия Наук СССР, 1945. Т. I. Вып. 2. С. 588–613.
4. Заломкина Г. В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания // Вестник Самарского государственного университета. 1999. № 3 (13). С. 78–88. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html>
5. Кириленко Н. Н. К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2012. № 18 (98). С. 25–31.
6. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. Л.: Худож. литература, 1984.
7. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002.
8. Неоготический детектив. Романы: Совсем как ангел / М. Миллар. Винтовая лестница / М. Р. Райнхарт. М.: ИМА-пресс, 1993. 456 с.
9. Полякова А. А. Готическая проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008. С. 49–50.
10. Пушкина А. А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 2. № 2. С. 319–330.
11. Райнхарт М. Р. Винтовая лестница // Райнхарт М. Р. Остросюжетный детектив. М.: РИЦК «Фемида-Ю», 1994. Вып. 25. С. 3–182.
12. Скобелева В. Е. Традиция готического романа в английской литературе XIX и XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 19 с.
13. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М.: МГУ, 1988.
14. Сурикова А. С. По следам готического романа вместе с английской исследовательницей Э. Биркхерд // Начало. 2012. № 5. С. 145–162.
15. Тamarченко Н. Д. Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008. С. 55–56.

References

1. Ancyferova O. YU. *Detektivnyj zhanr i romanticheskaya hudozhestvennaya sistema* [Detective genre and romantic art system] *Nacional'naya specifika proizvedenij zarubezhnoj literatury XIX – XX vekov. Problema zhanra* [National specifics of works of foreign literature of

the XIX – XX centuries. The problem of the genre]. Ivanovo: Izd.-vo IvGU, 1994. Pp. 21–36. Elektronnyj resurs. Rezhim dostupa: <https://prowriterslab.com/blog/2009-02-08-170/>

2. Grigor'eva E.V. «*Uzhas – glavnoe orudie avtora*» («goticheskij» roman v evropej-skom hudozhestvennom diskurse) [“Horror is the author’s main instrument” (“Gothic” novel in European art discourse)] *Nauchnaya mysl' Kavkaza* [Scientific thought of the Caucasus]. 2009. № 4 (60). Pp. 89–94.

3. Elistratova A. A. *Goticheskij roman* [Gothic roman] *Istoriya anglijskoj literatury* [История английской литературы]. Moscow-Leningrad: Akademiya Nauk SSSR, 1945. T. I. Vyp. 2. Pp. 588–613.

4. Zalomkina G. V. *Prostranstvennaya dominanta v goticheskom tipe syuzhetnogo razvertyvaniya* [Spatial dominant in the Gothic type of storyline deployment] *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Samara State University]. 1999. № 3 (13). Pp. 78–88. Elektronnyj resurs. Rezhim dostupa: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/1999web3/litr/199930602.html>

5. Kirilenko N. N. *K voprosu ob istokah zhanra klassicheskogo detektiva (zametki)* [On the origins of the classic detective genre (notes)] *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* [Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Series: History. Philology. Culturology. Oriental Studies]. 2012. № 18 (98). Pp. 25–31.

6. Kovalev YU. V. *Edgar Allan Po: Novellist i poet* [Edgar Allan Poe: Novelist and Poet]. Leningrad: Hudozh. literatura Publ., 1984.

7. Malkina V. YA. *Poetika istoricheskogo romana: Problema invarianta i tipologiya zhanra* [Poetics of a historical novel: The problem of invariant and typology of the genre]. Tver': Tver. gos. un-t, 2002.

8. *Neogoticheskij detektiv. Romany: Sovsem kak angel / M. Millar. Vintovaya lest-nica / M. R. Rajnhart* [Neo-Gothic detective. Novels: Just Like an Angel / M. Millar. Spiral Staircase / M. R. Reinhart]. Moscow: IMA-press, 1993. 456 p.

9. Polyakova A. A. *Goticheskaya proza* [Gothic prose] *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponya-tij / gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko* [Poetics: a dictionary of relevant terms and concepts / Ch. scientific ed. N. D. Tamarchenko]. Moscow, 2008. Pp. 49–50.

10. Pushkina A. A. *Goticheskij roman i zarozhdenie neogoticheskogo napravleniya v kul'ture* [Gothic novel and the emergence of a neo-Gothic culture] *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Bulletin of the Leningrad State University. A.S. Pushkin]. 2015. T. 2. № 2. Pp. 319–330.

11. Rajnhart M. R. *Vintovaya lestnica* [Spiral staircase] Rajnhart M. R. *Ostrosyuzhetnyj detektiv* [Action detective]. Vyp. 25. Moscow: RICK «Femida-YU» Publ., 1994. Pp. 3–182.

12. Skobeleva V. E. *Tradiciya goticheskogo romana v anglijskoj literature XIX i XX vekov: avtoref. disser. ... kand. filol. nauk* [The tradition of the Gothic novel in English literature of the XIX and XX centuries: author. diss ... cand. filol. of sciences]. Moscow, 2008. 19 p.

13. Solov'eva N. A. *U istokov anglijskogo romantizma* [At the origins of English romanticism]. Moscow: MGU Publ., 1988.

14. Surikova A. S. *Po sledam goticheskogo romana vmeste s anglijskoj issledovatel'-nicej E. Birkkherd* [In the footsteps of the Gothic novel, along with the English scholar E. Birkherd] *Nachalo* [Start]. 2012. № 5. Pp. 145–162.

15. Tamarchenko N. D. *Detektivnaya proza* [Detective story] *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij* [Poetics: a dictionary of relevant terms and concepts] / gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko. Moscow, 2008. Pp. 55–56.

**Писатели и писательство в романе
Джонатана Коу «Какое мошенничество!»**

В статье рассматривается сатирический подход английского писателя Джонатана Коу (р. 1961) к современным тенденциям в развитии писательского мастерства, массового характера литературы, посредственности авторов и тематики произведений.

Ключевые слова: проза, коммерциализация, рынок, примитив, сатира.

Sergei Konovalov

Writing and Writers in "What a Carve Up!" by Jonathan Coe

This article reflects Jonathan Coe's (b.1961) satirical approach to the modern tendencies in the development of creative writing, to the mass character of literature, mediocrity of authors and thematics of works.

Key words: prose, commercialization, market, primitive, satire.

Современная история развития литературы, наступление эпохи постмодерна поставили перед писателями ряд фундаментальных вопросов, связанных с творческим процессом и касающихся, в частности, ревизии литературы прошлых эпох и возможности существования традиционных жанров. Так, на протяжении нескольких последних десятилетий как в критической литературе, так и на страницах художественных произведений развернулась полемика по вопросу о роли традиционных романских жанров в постмодернистских литературных реалиях. Все громче звучали голоса тех, кто считает, что роман как жанр в классическом понимании этого термина, так и книга вообще, себя изжили. «Одно время казалось, что другие формы искусства, как, скажем, кино, значительно обескровили роман, однако книги, тем не менее, оказались более стойкими, чем ожидали все» [2]. В 80-х годах прошлого века как доказательство этой стойкости на литературную арену в Великобритании вышли такие значительные личности, как П. Акرويد, Г. Свифт, Дж. Барнс, К. Ишигуро, И. Макьюэн, М. Эмис, Б. Бейнбридж и Дж. Коу, которые смогли вдох-

нуть новую жизнь в английский роман и тем самым опровергнуть утверждения многих о том, «что спокойно и настойчиво колокол все же звонит по роману» [2]. Работая в иных условиях, когда книга стала товаром, эти писатели смогли удержать нужное равновесие, не скатиться лишь к интересам рынка и массовой культуры. Во многом благодаря таким писателям «сердце романа бьется сильнее, чем когда-либо» [2]. «Это объясняется в первую очередь тем, что роман – это жанр, самый близкий к жизни. Он никогда не был вовлечен в науку, никогда не был теоретическим. Развитие романа, в отличие от других жанров, всегда в меньшей степени зависело от формы. Если мы посмотрим на первый великий роман «Дон Кихот», то «мы обнаружим в нем элементы и постмодернизма, и реализма, того, что мы сейчас опять пытаемся открыть» [2]. Таково мнение Джулиана Барнса.

Современный английский писатель Дж. Коу (р. 1961), автор двенадцати романов, наиболее ярким из которых считается «Какое мошенничество!», также не остается в стороне от проблемы романа в сегодняшнем мире. Его четкая позиция прослеживается как в интервью, так и на страницах его произведений, представляющих собой богатое сплетение традиционного в сатирической прозе Англии с теми элементами, без которых невозможно себе представить литературу рубежа тысячелетий. По мнению писателя, «роман не подтверждает худшие опасения по поводу своего права на существование, так как он по-прежнему является проводником гуманности, фиксатором человеческой жизни. Людей, которые читают Остин и Диккенса, до сих пор интересует характер, герой» [2]. В романе «Какое мошенничество!» Дж. Коу продолжает полемику со сторонниками пессимистического сценария по поводу судьбы романа как жанра.

Роман Дж. Коу «Какое мошенничество!» – социальная сатира на эпоху тэтчеризма 80-х годов прошлого века в Великобритании, на всю политическую систему, построенную на коррупции и лоббировании интересов сильных мира сего. Произведение представляет собой сложное сплетение множества сюжетных линий и временных пластов, комбинацию элементов разных романских жанров, а также смену угла зрения – то, что до поры до времени воспринимается как авторский нарратив, постоянно перемежается с повествованием от первого лица. Все это дает возможность читателю шире и глубже понять всю противоречивость и неоднозначность описываемой эпохи. Роман повествует о том, как по мистическому стечению обстоятельств писатель Майкл Оуэн становится биографом могущественного клана Уиншо, представители которого занимают ведущие посты в тэтчеровской Англии – в политической, экономической, социальной, банковской и медийной сферах.

Жесткой критике подвергаются реформы М. Тэтчер и их влияние на жизнь простых людей – Майкла, его соседки Фионы, начинающей художницы Фиби и специалиста по кинематографии Грэма. Работая над книгой, Майкл сталкивается с ошеломляющими фактами деятельности Уиншо, построенной на обмане, мошенничестве, подлоге, коррупции, nepотизме. Тональность повествования варьируется: добродушный юмор, самоирония рассказчика сменяются драматизмом в описании судьбы Фионы, иронией и сарказмом в изображении деятельности Уиншо. Развязка романа и вовсе трагична: в результате последовательных убийств все члены семьи Уиншо, а вместе с ними и их биограф, погибают.

Характерная черта романа – его сложная, хронологически непоследовательная структура повествования. Она включает в себя рассказ об истории нескольких поколений клана Уиншо с акцентом на представителях последнего, а также жизнеописание самого рассказчика. Книга построена таким образом, что главы о Хилари, Генри, Родди, Дороти, Томасе и Марке Уиншо, отражающие все этапы их становления как личностей, подробно описывают ситуацию в стране на заключительном этапе правления М. Тэтчер и перемежаются с главами, повествующими о жизни самого Майкла Оуэна и его отношениях с женщинами. Первая часть романа – «Лондон» – начинается с повествования автора, которое, однако, как позже понимает читатель, является частью романа-хроники, написанного Майклом. Но в самом конце первой части, где описывается смерть Фионы, форма повествования меняется, и до конца романа рассказчиком становится Гортензия Тонкс, редактор издательства, где публиковался Оуэн. События второй части книги, связанные с гибелью всех членов семьи Уиншо и самого Оуэна, представлены от третьего лица на основании документов, данных полиции, и устных свидетельств.

Поскольку большое внимание в романе уделяется роли писателя и процессу написания книг, то его можно считать образцом метапрозы. Именно в этом контексте и происходит полемика, отражающая взгляды писателя на современное литературное творчество.

На примере диалога Майкла Оуэна, романиста, критика и биографа, с Грэмом Паккардом, считающим, что видео навсегда вытеснило книгу из повседневной жизни человека, Дж. Коу последовательно высказывает свою позицию и сатирически высмеивает тот тип современных авторов, которых Грэм считает адекватными сегодняшним реалиям.

Позицию многочисленных скептиков Грэм выражает следующим образом: «Честно говоря, я не совсем понимаю, почему люди все еще пишут романы, ведь они совершенно не актуальны с тех пор, как изобрели кино.

Безусловно, есть пара человек, которые делают довольно интересные штуки с формой – Роб-Грийе и писатели «нового романа» – однако любой серьезный современный художник должен раскрыться в фильме... Если уж вдаваться в детали, проблема английского романа заключается в том, что в нем отсутствует традиция политического плюрализма. Я хочу сказать, что есть только много рассуждений и нытья в рамках, установленных буржуазной моралью, как мне это представляется. Нет той полярности... Таким образом, у нас осталось всего пара писателей, на которых у меня есть время, и я боюсь, что вы к ним не относитесь» [3, с. 276]. В конце концов Грэм заключает, что настоящие писатели должны переключиться на написание сценариев для кинофильмов.

Сатирическое отношение к современному идеалу писателя, обозначенному Грэмом, Дж. Коу вкладывает в уста Майкла, который описывает в романе «Какое мошенничество!» одного из них, не называя имен, делая из него, таким образом, некий собирательный образ прозаиков, популярных сегодня. Он пишет: «Это писатель..., чьи три тоненьких романа были до смешного переоценены национальной прессой лишь за то, что их герои разговаривают на небрежно зафиксированных автором диалектах и живут в условиях неестественно изображенной нищеты. За это его, дескать, нарекли социальным реалистом. За то, что он иногда прибегает к элементарным трюкам в повествовании, примитивно подражая Стерну и Дидро, его окрестили новатором-экспериментатором. А за то, что он взял в привычку писать письма в газеты, критикуя политику правительства в манере весьма умеренных левых, его называли политическим радикалом. Но что самое поразительное – это его репутация хорошего юмориста» [3, с. 276]. Эту же критическую мысль высказывает Майкл в рецензии на роман одного из таких писателей: «Кажется, стало довольно обыденным хвалить мистера «Х» за редкое сочетание в его творчестве остроумия и политической компетентности и признавать его в качестве долгожданного сатирика-моралиста нашей жестокой эпохи. Нам так нужны романы, показывающие понимание автором идеологического надувательства, произошедшего недавно в этой стране, его способность предвидеть последствия для человека и доказать, что адекватный ответ должен основываться не на тоске и злости, а на безумном, немислимом смехе...» [3, с. 277]. В этом и некоторых других эпизодах романа четко прослеживается ироническая позиция Дж. Коу по отношению к девальвации литературы как носителя высших моральных ценностей и превращения ее в некий сугубо развлекательный материал, когда серьезные и глобальные темы, служащие развитию личности, подменяются откровенным примитивом с обязательным эротиче-

ским компонентом, рассчитанным на широкого потребителя, когда традиционно остроумному английскому смеху противопоставляется невменяемый хохот по поводу дурацких, лишенных всякого изящества шуток. В этой связи нам кажется уместным упомянуть об еще одной тенденции в современной литературе, жестко осмеянной Дж. Коу. Речь идет о повальном увлечении писательством многих более или менее продвинувшихся в жизни людей, о стремлении многих звезд разного калибра запечатлеть то, как они представляют эту жизнь (даже если представление это сводится к простому перечислению важных лишь для них фактов) на бумаге. Бесконечные мемуары, автобиографии, сенсационные разоблачения, сексуальные скандалы, романы, написанные откровенными дилетантами, но имеющие яркую обложку, громкие имена и темы, способные заинтриговать обывателя, заполонили книжный рынок всего мира, безнадежно отодвинув на второй план классиков и современных профессионалов. Одной из таких звезд стала Хилари Уиншо. Бездарная журналистка и управляющая телекомпанией, она начала писать еще и роман. Гнев Дж. Коу по отношению к примитиву выразился в реплике одного из редакторов, опубликовавших романы Майкла: «Они сейчас все пишут. Им недостаточно их чертовых денег, крутых постов на телевидении и двух миллионов читателей, которые платят им каждую неделю за всю эту хреновенькую, которую они там пишут. Они, ублюдки, хотят бессмертия, хотят увидеть свои имена в каталоге Британской Библиотеки, хотят иметь положенные им 6 экземпляров, чтобы сунуть их на книжную полку в гостиной где-нибудь между Шекспиром и Толстым... И они это делают, потому что знают – и мы это знаем – что даже если мы отыщем какого-нибудь нового Достоевского, мы никогда в жизни не продадим и половины экземпляров по сравнению с писаниной какого-нибудь придурка, который читает погоду на своем задрипанном телевидении» [3, с. 103]. Качество же книги Хилари, описанное этим же редактором, – типично для подобного рода писак: «Обычный хлам. Масса циничных журналюшек, секс каждые 40 страниц, дешевые трюки, механический сюжет, тупые диалоги... Скорее всего, это все написано компьютером... Короче, вполне достаточно, чтобы цивилизованного читателя бросило в дрожь...» [3, с. 103].

Неотъемлемой характеристикой художественной литературы эпохи постмодерна является интертекстуальность, т.е. «включение в текст либо полных других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [1, с. 346].

В романе Дж. Коу преобладающим видом интертекстуальности является гипертекстуальность. Она ярко прослеживается уже в начале романа Дж. Коу: в описании празднования 50-летнего юбилея Мортимера Уиншо в кругу большой, на первый взгляд единой, но раздираемой конфликтами семьи, где каждый стремится, прежде всего, решить свои проблемы и где с предубеждением относятся к любому «не Уиншо», например, женам братьев Годфри и Мортимера. Все это напоминает известную начальную сцену из первого романа «Саги о Форсайтах», «Собственник», Дж. Голсуорси.

Во второй части романа нам уже не приходится угадывать, с какими произведениями ассоциируется тот или иной эпизод, ибо герои Дж. Коу говорят нам об этом сами. Сцена с последовательным убийством всех членов семьи Уиншо в ее начале вызывает различные ассоциации у главных героев. Так, Майкл вспоминает нечто похожее в фильме «Театр крови» Д. Хикокса (1973) «с Винсентом Прайсом в роли убийцы» [3, с. 452]. Томасу Уиншо приходит в голову роман А. Кристи «Десять маленьких негритят» (сюжет второй части, действительно, очень похож на этот детектив). Удушение Родди точь-в-точь повторяет сюжет из фильма «Голдфингер» Г. Хэмилтона (1964), и, наконец, догадка Майкла о том, что это дело рук искренне ненавидящего все семейство Уиншо якобы умершего Мортимера вновь фатально возвращает его к событиям в фильме «Какое мошенничество!», предопределившим всю судьбу Оуэна.

Частое использование Дж. Коу приема интертекстуальности, целью которого является как пародирование литературы прошлого, так и ее переосмысление, лишь подчеркивает трепетное отношение писателя к литературному наследию, жанру романа и неприятие примитивных форм писательства, характерных для сегодняшнего дня.

Список литературы

1. Арнольд И. В. Интертекстуальность – поэтика чужого слова. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 323–371.
2. An interview with Jonathan Coe [Electronic resource]. URL: Mode of access: <http://www.bbc.com>. (Date of access: 10.05.2005).
3. Coe J. What a Carve Up! London: Penguin Books, 1995. 501 p.

References

1. Arnol'd I. V. *Intertekstual'nost' – poetika chuzhogo slova. Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost'* [Intertextuality is the poetics of someone else's word. Semantics. The style. Intertextuality]. St. Petersburg.: Izd-vo SPbGU, 1999. Pp. 323–371.
2. An interview with Jonathan Coe. [Electronic resource]. Rezhim dostupa: Mode of access: <http://www.bbc.com>. (Date of access: 10.05.2005).
3. Coe J. What a Carve Up! London: Penguin Books, 1995. 501 p.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 811.161.1

ГРНТИ 16.31

В. Е. Замальдинов

Имена нарицательные как ключевые элементы социокультурного пространства в медийном дискурсе

В статье рассмотрены имена нарицательные как ключевые элементы социокультурного пространства. Материалом для анализа послужил современный медийный дискурс. Приводятся термины, используемые для обозначения ключевых слов эпохи («слова-ключи», «высокочастотные слова», «концептуальные слова», «ключевые слова текущего момента»). Обосновывается введение в научный оборот нового понятия – «ключевые элементы социокультурного пространства». Данный термин отражает значимость подобных слов для социально-политической и культурной сфер современного социума. Выявлены новые номинации, которые создаются на базе ключевых слов *майдан*, *санкции*, *импорт-замещение*, *фейк*, *селфи*, *допинг*. Описаны узуальные и неuzuальные способы словообразования. Проведены структурно-семантический и прагматический виды анализа новообразований. Сделан вывод о том, что подобные инновации придают медийному тексту выразительность, оценочность, фиксируют суть происходящих в обществе разногласий, несут культурно-политическую информацию.

Ключевые слова: имена нарицательные, ключевые элементы социокультурного пространства, язык СМИ, новообразования, способы словообразования, оценочность, речевое воздействие.

Vladislav Zamaldinov

Common Names as Key Elements of Sociocultural Space in Media Discourse

The article deals with the common names as the key elements of the socio-cultural space. The material for the analysis was the modern media discourse. The terms used to denote the key words of the epoch («key words», «high-frequency words», «conceptual words», «key words of the current moment») are given. The introduction of a new concept – «key elements of socio-cultural space» into scientific circulation is substantiated. This term reflects the importance of such words for the socio-political and cultural spheres of modern society. New nominations, which are created on the basis of keywords *maidan*, *sanctions*, *import substitution*, *fake*, *selfie*, *doping*, are revealed. We describe the usual and non-usual ways of word formation. Structural-semantic and pragmatic types of innovation analysis are carried out. It is concluded that such a

nomination give to the media the text of the expression, evaluation, capture the essence of what is happening in society differences are cultural and political information.

Key words: common nouns, the key elements of the social space, language, media, innovation, methods of derivation, evaluation, speech effects.

Активизация социополитических процессов повлияла на изменение ключевых слов эпохи, которые номинируются терминами «ключевые элементы социокультурного пространства» (В. Е. Замальдинов), «высокочастотные слова» (Е. А. Земская), «концептуальные слова» (Г. Я. Солганик), «ключевые слова текущего момента» (Т. В. Шмелёва) и т.д. Как отмечает М. А. Кронгауз, «появление новых слов или новых значений у старых слов означает, что мир вокруг нас изменился. В нём либо появилось что-то новое, либо что-то существующее стало важным настолько, что язык (а в действительности мы сами) создаёт для него имя» [7, с. 69].

Под ключевыми словами социокультурного пространства мы будем понимать «актуальные лексемы, характерные для определённого периода развития социума, отражающие национально-культурные особенности народа, обладающие высокой частотностью употребления» [3, с. 121].

В медийном дискурсе журналисты активно используют словообразовательные неологизмы (новообразования) на базе ключевых элементов социокультурного пространства, представленных именами нарицательными. По мнению С. В. Ильясовой, «если имена собственные оказываются в фокусе общественного внимания, как правило, на недолгий период времени, то имена нарицательные, напротив, могут быть активны достаточно долгое время, что и вызывает появление целого ряда производных» [4, с. 540].

Существующая конфликтная ситуация между Украиной и Россией повлияла на то, что в языке СМИ появились новообразования, созданные на базе ключевого элемента социокультурного пространства *майдан*: *Говорят, что сотрудники милиции, которые имели несчастье попасть в плен к **майдановцам**, подвергались жестоким пыткам* («Новое дело. Нижний Новгород». 09.01.15); *А водитель «скорой» умело ушёл от активистов **автомайдана**, которые начали преследовать его машину* («Новое дело. Нижний Новгород». 09.01.15); ***Постмайданье** в собственном соку* (заголовок). *С 1 января 2016 года приостановлено действие договора о зоне свободной торговли России и Украины* («Нижегородская правда». 26.01.16); ***Майданизм**: мышление идиотов, похожее на параноидальный бред* (заголовок) («Русское Агентство Новостей». 06.12.16); *Далее Вострикова убедили, что протестный митинг устроили **«майданички»**, которые сделали лож-*

ные вбросы о 300 погибших («Заноза». 13.06.18); Участник лагеря **антимайдана** «Куликово поле» в Одессе, политзаключённый Денис Шатунов осуждён киевским режимом на 10 лет («Русская весна». 23.03.19); Суд в Адыгее обрекает **антимайдановца**, едва не сгоревшего в Одесской Хатыни, на выдворение на Украину (заголовок) («Русская весна». 26.03.19); **Сторонники «евромайдана» откровенно глумились над теми, кого считали врагами: погибшие были даже не людьми – «жареными колорадами»** («Русская весна». 02.05.19). Как видно из примеров, на базе лексемы *майдан* активно образуются производные путём суффиксации, префиксации, префиксоидации, приставочно-суффиксальным способом. Подобные новообразования имеют оскорбительное значение, вызывают неприятные ассоциации с трагическими событиями на Украине, номинируют события, имеющие протестный характер. Как пишет В. В. Химик, «семантический неологизм *майдан* с его метафорическим и метонимическим речевым наполнением отличается заметной разговорной маркированностью и поэтому нередко дополняется, окрашивается оценочными коннотациями» [10, с. 63].

Санкционная политика западных стран против Российской Федерации повлияла на возникновение новообразований на базе ключевого элемента социокультурного пространства *санкции*: *То, что происходит в дипломатических отношениях России и США, можно назвать **псевдосанкциями**. Санкциями в точном смысле это назвать сложно, поскольку по большому счёту интересы наших государств это не затрагивает. Конечно, подобного рода уколы, которыми обмениваются ядерные державы, кому-то могут показаться чреватými серьёзными последствиями, но, уверен, всё ограничится пиар-эффектом, ради которого, собственно, всё в данном случае и делается* («Dr.ru». 11.08.17); *Как российские **антисанкции** ударят по собственным гражданам?* (заголовок) («Комсомольская правда». 16.04.18); **«Санкциямания»** (заголовок). *США в понедельник, 16 апреля, введут санкции против России из-за ситуации в Сирии* («МирТесен». 17.04.18); **Суперсанкции США убьют банки и госдолг России?** (заголовок) («Правда.Ру». 14.08.18); **Антироссийские **евросанкции** за украинскую провокацию будут «умеренными»** (заголовок) («Вести.Ру». 17.02.19). Отметим, что на базе ключевого элемента социокультурного пространства *санкции* образуются производные путём префиксации, суффиксоидации, префиксоидации. Несмотря на то, что лексема *санкции* является нейтральной, в значении инноваций возникает отрицательная оценочность, которая усиливается контекстом. По мнению исследователей, «современные политические санкции направлены непосредственно против России. Поэтому российские источники представ-

ляют санкции со стороны “подвергнувшегося несправедливому наказанию”, а значит, в российских СМИ данная лексема начинает приобретать негативные коннотации, зачастую имеющие ярко выраженную аксиологическую окраску» [6, с. 169]. Таким образом, нельзя не согласиться с Ю. А. Мельник, что «в связи с продлением срока действия санкций “новая” жизнь лексем в медийном пространстве и бытовой сфере продолжается» [8, с. 38].

Для периода экономических санкций характерен такой ключевой элемент социокультурного пространства, как *импортозамещение*: «**Водкозамещение**» в Юрюзани (заголовок). *Репортаж из самого бедного города России, где в каждом торговом ларьке продают самогонные аппараты* («Политика.ру». 12.05.15); **Рыбозамещение**. *Что едят россияне и где всё это ловят* (заголовок). *Как РФ справляется с рыбной проблемой в эпоху санкций и экономических трудностей, узнал Sobesednik.ru* («Собеседник.ру». 05.11.16); **Импортоизвлечение** (заголовок). *У отечественных аграриев появился серьёзный повод для беспокойства* («Наша версия». 06.03.17); *Отчего не озаботились этим вопросом, не ищут путей для исправления ситуации? Вот где нужно импортозамещение! Но вместо него накатывает импортовозмущение...* («Столетие.ру». 12.03.19); *Ну как там мясозамещение* (заголовок)? *Неудобные вопросы: что скрывает «Мираторг»?* («Politforums.net». 17.05.19). На наш взгляд, подобные новообразования являются средством негативной оценки. По словам Н. А. Самыличевой, «особым перлокутивным эффектом обладают окказионализмы, созданные на базе одного и того же производящего слова. Обыгрывая раз за разом слово, обозначающее конкретное явление или одно и то же прецедентное имя, журналист практически создаёт у исходной лексемы новую экспрессивную окраску, зачастую сниженную, а само явление или личность могут начать осмысливаться читательской аудиторией по-другому» [9, с. 34].

С развитием информационно-коммуникационных технологий в современных СМИ стала активно употребляться иноязычная лексема *фейк*: *В параллельной реальности укроСМИ соорудили мегафейк о готовности Владимира Путина нанести ядерный удар по Москве* (заголовок) («Военное обозрение». 19.03.15); *Похищение года: фейковщина какая-то* (заголовок)! *Генерал Маткенов отказался отвечать на запрос «НГ» о краже часов из дома, где он проживал* («Наша газета». 22.10.15); **Фейкофобия** (заголовок). *Что ждёт россиян после принятия Госдумой закона о фейковых новостях* («Наша версия». 07.03.18); *Когда происходит «фейкизация» информационного пространства, всякие благоглупости превращаются в реальную политическую новость, – заявил газете ВЗГЛЯД член комитета Совета*

Федерации по международным делам Олег Морозов, комментируя обвинения США в «акустических атаках» на американских дипломатов («Взгляд». 07.06.18); *Наш мир погрузился в фейкоманию. При этом британское правительство вообще ушло от термина «фейк», предпочитая вместо него термин «дезинформация» («Украина криминальная». 04.03.19).* В целом можно утверждать, что подобные инновации появились в результате префиксации, суффиксации, суффиксоидации. Новообразования на базе ключевого элемента социокультурного пространства *фейк* становятся эффективным инструментом политической борьбы, актуализируют такой смысловой компонент, как «искажение реальных фактов». Как отмечает О. С. Иссерс, «российское политическое пространство порождает такие новости, в которые невозможно поверить» [5, с. 29]. Таким образом, для инноваций на базе лексемы *фейк* характерна отрицательная экспрессия, которая усиливается контекстуальным окружением.

В эпоху социальных сетей ключевым элементом социокультурного пространства становится лексема *селфи*: *Селфиман опубликовал последнюю фотографию за 10 минут до гибели от высоковольтного разряда (заголовок) («Блокнот.ру». 18.04.16); В Нью-Йорке прошёл ежегодный бал Института костюма Met Gala 2017. Поскольку попасть на это событие обычным смертным крайне сложно, а бронь столика стоит около 275 тысяч долларов, на мероприятии собралась вся богема американского шоу-бизнеса. Модель Кайли Дженнер, известная благодаря шоу «Семейство Кардашьян», не упустила такой уникальной возможности и сделала суперселфи в уборной («Life». 02.05.17); В этот день, помимо стандартных «себяшек» на фоне произведений искусства, предметов старины и других экспонатов, люди любят делать псевдоселфи музейных персонажей. И вот уже вся ваша лента забита античными красотками, снимающими себя на «Айфоны», полководцами, позирующими перед камерой смартфона, и так далее, по нарастающей – в зависимости от фантазии автора («78.ru». 18.01.19); Антиселфи: художница «умирает» на фотографиях (заголовок). Как обычно выглядят фото на фоне достопримечательностей? Кто-то «подпирает» Пизанскую башню? Держит солнышко на ладошке? Никаких солнышек! Художница Стефани Ли в своём проекте STEFDIES не улыбается на Трафальгарской площади, она там... умирает («Cosmopolitan Россия». 22.04.19).* Кроме того, на базе лексемы *селфи* журналисты создают глагольные новообразования: *Лучше всего селфиться в натуральном свете, поскольку он скрывает недостатки и делает лицо свежим («Счастливые и Красивые». 15.12.16); Возможность: заселфиться с Львом Яшиным возле «Самара Арены»*

(заголовок) («Большая деревня». 11.05.18). По мнению учёных, «в современной речевой ситуации английское слово остаётся более престижным, чем русское, экспрессия его новизны всё также притягательна, оно может подчёркивать принадлежность говорящего к определённому кругу “продвинутых”, его соответствие языковому вкусу и стилю эпохи виртуальной коммуникации» [1, с. 128].

Спортивную лексику пополнили новообразования на базе слова *допинг*: **Гопинг-проба** (заголовок). *Все допинговые обвинения олимпийцы России расценили как простой наезд на страну* («Коммерсантъ». 12.11.15); *И смех, и грех: в связи с разгулявшейся нынче по миру спорта допингофобией, 105-летнему велосипедисту предстоит сдать допинг-пробы* («Московский комсомолец». 23.01.17); **Допинг-гейт**: *как защищаются российские спортсмены* (заголовок) («Sputnik Литва». 27.11.17); **Логинов – допингист**. *Почему Фуркад должен ему верить?* (заголовок) («Спорт день за днём». 12.01.19); **Допинг-дюжина** (заголовок). *CAS дисквалифицировал российских легкоатлетов* («Коммерсантъ». 01.02.19). Как показывает проведённый анализ, новообразования на базе слова *допинг* имеют отрицательную оценочность, которая усиливается посредством ближайшего контекста. Подобные номинации вызывают широкий резонанс в обществе, обусловлены накалом страстей.

В заключение заметим, что имена нарицательные могут выступать в качестве исходных ключевых элементов социокультурного пространства. Особенно активно употребляются в медиакоммуникации лексемы, отражающие различные стороны жизни российского социума и связанные с общественно-политической ситуацией на Украине. «Ключевые элементы на базе имён нарицательных отражают значимые для социума события в речи носителей русского языка, аккумулируют яркие приметы времени» [2, с. 202]. Таким образом, новообразования, мотивированные именами нарицательными, являются оценочными доминантами современной действительности, фиксируют суть происходящих в обществе разногласий.

Список литературы

1. Богословская В. Р., Долгенко А. Н., Косырева М. С. От «SELFIE» к «СЕЛФИ»: пути адаптации англицизмов в современном русском языке // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. № 9–10 (104). С. 125–129.
2. Замальдинов В. Е. Ключевые элементы в современном медийном словотворчестве // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2017. № 1. С. 199–204.
3. Замальдинов В. Е. Словообразовательные неологизмы как средство речевого воздействия (на материале нижегородских СМИ начала XXI в.): дис. ... канд. филол. наук.

Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2018. 224 с.

4. Ильясова С. В. Феномен лавинообразного словотворчества (на материале языка современных СМИ) // Актуальные проблемы современного словообразования: сборник научных статей. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. С. 499–503.

5. Иссерс О. С. От серьезного – до смешного: игровой потенциал русского слова года // Политическая лингвистика. 2015. № 4 (54). С. 25–31.

6. Козловская Е. С., Кобылко Я., Медведев Е. Ю. Смыслоформирующая функция контекста в публицистических текстах // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2019. Т. 23. № 1. С. 165–184.

7. Кронгауз М. А. Ключевые слова эпохи. Электронный ресурс. Режим доступа: Слово.ру: балтийский акцент. 2010. № 1–2. С. 69–85.

8. Мельник Ю. А. Языковые маркеры новейшего времени (на материале социолингвистических проектов «Слово года») // Вестник Челябинского государственного университета. 2017. № 11 (407). С. 34–42.

9. Бакич (Самыличева) Н. А. Прагматический потенциал медийных новообразований // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. 2018. № 6. С. 33–38.

10. Химик В. В. *Майдан* как феномен русской и восточнославянской языковой действительности // Политическая лингвистика. 2015. № 3 (53). С. 57–64.

References

1. Bogoslovskaja V. R., Dolgenko A. N., Kosyreva M. S. *Ot «SELFIE» k «SELFI»: puti adaptacii anglicizmov v sovremennom russkom jazyke* [From “SELFIE” to “SELFI”: the ways of adapting Englishisms in modern Russian] *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* [News of Volgograd State Pedagogical University]. 2015. № 9–10 (104). Pp. 125–129.

2. Zamal'dinov V. E. *Ključevye jelementy v sovremennom medijnom slovotvorčestve* [Key elements in modern media creation] *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University. N. I. Lobachevsky]. 2017. № 1. Pp. 199–204.

3. Zamal'dinov V. E. *Slovoobrazovatel'nye neologizmy kak sredstvo rečevogo vozdejstviya (na materiale nizhegorodskih SMI nachala XXI v.): dis. ...kand. filol. nauk* [Word-formation neologisms as a means of verbal influence (based on material from the Nizhny Novgorod mass media at the beginning of the 21st century): dis. ... cand. filol. of sciences]. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskij gosudarstvennyj universitet im. N. I. Lobachevskogo, 2018. 224 p.

4. Il'jasova S. V. *Fenomen lavinoobraznogo slovotvorčestva (na materiale jazyka sovremennyh SMI)* [The phenomenon of avalanche-like word-making (based on the material of the language of modern media)] *Aktual'nye problemy sovremennogo slovoobrazovanija: sbornik nauchnyh statej* [Actual problems of modern word formation: a collection of scientific articles]. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. Pp. 499–503.

5. Issers O. S. *Ot ser'eznogo – do smeshnogo: igrovoj potencial rossijskogo slova goda* [From serious to ridiculous: the gaming potential of the Russian word of the year] *Politicheskaja lingvistika* [Political linguistics]. 2015. № 4 (54). Pp. 25–31.

6. Kozlovskaja E. S., Kobylko Ja., Medvedev E. Ju. *Smysloformirujushhaja funkcija konteksta v publicističeskikh tekstah* [The semantic formative function of the context in journal-

istic texts] *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Serija: Lingvistika* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Linguistics]. 2019. T. 23. № 1. Pp. 165–184.

7. Krongauz M. A. *Ključevye slova jepohi* [Keywords of the era]. Elektronnyi resurs. URL: Slovo.ru: baltijskij akcent. 2010. № 1–2. Pp. 69–85.

8. Mel'nik Ju. A. *Jazykovye markery novejshego vremeni (na materiale sociolingvisticheskikh proektov «Slovo goda»)* [Modern language markers (based on the material of sociolinguistic projects “Word of the Year”)] *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University]. 2017. № 11 (407). Pp. 34–42.

9. Bakich (Samylicheva) N. A. *Pragmatičeskij potencial medijnyh novoobrazovanij* [The pragmatic potential of media neoplasms] *Dinamika jazykovyh i kul'turnyh processov v sovremennoj Rossii* [The dynamics of linguistic and cultural processes in modern Russia]. 2018. № 6. Pp. 33–38.

10. Himik V. V. *Majdan kak fenomen ruskoj i vostochnoslavjanskoj jazykovoj dejstvitel'nosti* [Maidan as a phenomenon of Russian and East Slavic linguistic reality] *Politicheskaja lingvistika* [Political linguistics]. 2015. № 3 (53). Pp. 57–64.

**Преподавание русского языка как второго иностранного языка
для аспирантов в научно-исследовательских институтах
с отраслевой спецификой в Китае**

В настоящее время в научно-исследовательских институтах Китая растёт спрос на русский язык. В процессе обучения создана целостная система преподавания русского языка. Но существуют и проблемы. В статье на основе анализа опыта преподавания русского языка в научно-исследовательских институтах с отраслевой спецификой проанализированы недостатки преподавания русского языка как второго иностранного языка. Рассмотрены учебные планы и программы, учебники и пособия.

В соответствии с практическим спросом предложены средства улучшения преподавания. В заключение статьи автор делает вывод о том, что каждый научно-исследовательский институт должен составить собственный учебный план, установить цель обучения, выбрать или подготовить подходящие учебники и пособия для высокоэффективного преподавания в соответствии с отраслевой спецификой.

Ключевые слова: научно-исследовательские институты, второй иностранный язык (русский), модель преподавания.

Wang Xiaoting

**Teaching Russian as a Second Foreign Language for Graduate Students
at Industry-Specific Research Institutes in China**

Currently in China research institutes the demand for Russian is growing. In the process of learning a holistic system of teaching Russian language has been created. But some problems have arised. The article analyzes the disadvantages of teaching the Russian language as a second foreign language based on analysis of the experience of teaching Russian language in research institutes with industry specifics. Curricula and programs, textbooks and manuals are considered.

In accordance with practical demand, teaching aids have been proposed. Finally the author concludes that in accordance with the specialties each research institute should draw up its own curriculum, establish the purpose of training, select or prepare suitable textbooks and manuals for highly effective teaching in accordance with industry specifics.

Key words: research institutes, second foreign language (Russian), teaching model.

С развитием отношений стратегического партнёрства между Китаем и Россией укрепляется сотрудничество двух стран в сфере высшего образования. Установлен механизм сотрудничества и общения между вузами обеих стран. В связи с этим для удовлетворения спроса на русский язык в вузах и научно-исследовательских институтах, которые готовят аспирантов, в систему предметов обучающихся введен русский язык как второй иностранный язык. В процессе преподавания русского языка в научно-исследовательских институтах выявились некоторые недостатки, связанные с учебной программой, распределением учебных часов, способами преподавания, учебными пособиями и ориентацией самих учащихся.

1. Нечёткое ориентирование

По требованиям к подготовке аспирантов (в Китае аспирант – это общее название магистрантов и докторантов; всех докторантов и магистрантов можно называть аспирантами. – *В. С.*) в вузах и НИИ в Китае аспиранты должны овладеть не меньше чем одним иностранным языком, уметь на нём читать, писать и общаться с иностранцами. В соответствии со своей спецификой в НИИ установлен предмет по русскому языку как второму иностранному языку. Но при установлении нужного иностранного языка и определении количества учебных часов административные отделы по преподаванию слепо следовали учебной программе, в неполной мере учитывая настоящие потребности и уровень подготовки учащихся. Это вело к невысоким результатам преподавания, цель обучения (овладение иностранным языком) не была достигнута.

2. Отсутствие собственной программы преподавания русского языка для аспирантов в НИИ

В НИИ установлен предмет по русскому языку как второму иностранному языку, который можно изучать двумя способами. Первый способ – аспиранты НИИ получают направление на изучение русского языка в те вузы, кредиты которых признаны НИИ. Второй способ – НИИ сами устанавливают учебный план по предмету русский язык, который преподают штатные преподаватели или приглашённые из вузов преподаватели, составляют учебную программу, выбирают учебное пособие. Но существуют проблемы с сочетаемостью предмета с другими дисциплинами.

Во-первых, тем аспирантам, которые изучают русский язык в вузах, приходится изучать русский язык по учебной программе и плану, которые вузы составляют для своих учащихся, не учитывая практический спрос аспирантов из НИИ. Это приводит к тому, что уровень сложности и темп проведения занятий по русскому языку не соответствует спросу аспирантов. Во-

вторых, в стране отсутствует единая учебная программа по русскому языку как второму иностранному языку. Учебные программы составляются каждым НИИ самостоятельно. В частности, у некоторых НИИ отсутствует собственная учебная программа, большинство НИИ в полной мере копируют программу вузов. В некоторых НИИ преподаватели сами составляют программу по требованию административного отдела по преподаванию, не учитывая практический спрос учащихся. При этом составленная программа редко обновляется. Учебная программа в малой степени сочетается с научно-исследовательским спросом по учебным часам, учебным пособиям, содержанию занятий, темпу обучения и сложности. Из-за этого трудно реализовать составленную программу в процессе практического преподавания, что приводит к несогласованности между программой и практикой.

3. Объем и структура предмета не соответствуют цели обучения

Изучение русского языка как второго иностранного языка продолжается 2 семестра, в неделю на изучение предмета отводится 6 учебных часов. Из-за большого промежутка между двумя учебными занятиями учащиеся легко забывают изученное, поэтому результат обучения является нестабильным.

Количество часов по предмету русский язык не соответствует целям обучения. В некоторых НИИ количество учебных часов по предмету русский язык составляет в среднем от 70 до 90 часов, что ни в коем случае не удовлетворяет основной потребности в изучении иностранного языка с целью профессионального общения. С одной стороны, преподавателям в рамках отведенных часов невозможно сформировать все требуемые компетенции по овладению учащимися иностранным языком, с другой учащиеся не добьются намеченной цели учёбы. Другими словами, цель введения предмета русский язык как второй иностранный язык не будет достигнута.

4. Несовременные способы преподавания русского языка

В настоящее время в Китае главным образом на занятиях по изучению иностранных языков преподаватели дают комментарии к учебному материалу, а учащиеся пассивно их принимают. В этом процессе преподаватели редко обмениваются мнениями с учащимися, которые не принимают активного участия в занятии. Этот способ проведения занятий не способствует повышению эффекта преподавания.

На занятиях преподаватели редко применяют такие современные технологии, как мультимедиа, локальная сеть, социальные медиа, которые легче привлекают учащихся к знаниям, чем существующие ныне способы преподавания.

5. Отсутствие подходящих пособий

В настоящее время существуют разнообразные пособия и учебники по русскому языку, но у этих пособий и учебников всё-таки есть недостатки. Во-первых, в отдельных учебниках большая часть материалы посвящается изучению грамматики. Более того, что больше внимания уделяется объяснению грамматических правил без учета их практического значения. Во-вторых, в некоторых пособиях слишком упрощается грамматическое объяснение и не хватает необходимых упражнений. Из-за этого на уроке преподавателям надо добавить объяснение и упражнения к грамматике. В-третьих, несвоевременно обновляется содержание учебников. Некоторые слова, применяемые в учебниках, являются устаревшими. В-четвёртых, не хватает пособий для изучения русского языка специальных отраслей. В НИИ учащиеся изучают русский язык для удовлетворения исследовательского спроса по специальности и им необходимо выучить специальные слова, которые не предоставлены в настоящих учебниках или пособиях.

6. Надо повысить активность учащихся в изучении русского языка

В НИИ предмет по русскому языку как второму иностранному языку установлен для аспирантов, которым не хватает активности в изучении русского языка. Во-первых, некоторые считают русский язык неважным для себя и изучают русский язык только для получения академических кредитов. Во-вторых, грамматика и произношение в русском языке являются более трудными по сравнению с английским языком и нужно уделить больше времени изучению русского языка. А учащиеся считают, что им трудно это сделать. В-третьих, на занятиях не хватает активных методов обучения, и учащиеся постепенно теряют интерес к ним.

Можно предложить некоторые способы для улучшения преподавания предмета русский язык как иностранный язык.

1. Определить количество учебных часов в соответствии с запросами учащихся. По «Указанию о поправке к законопроекту о подготовке аспирантов в КНР» и практическим спросом учащихся НИИ необходимо определить цель преподавания, составить учебный план и структуру занятий в соответствии с профессиональными задачами учащихся. По цели обучения можно разделить учащихся, изучающих русский язык, на две группы. К первой группе принадлежат те, кто считает русский язык запасом знания для себя. В ближайшее время они не будут пользоваться русским языком и в процессе обучения и на работе. Количество необходимых учебных часов составляет от 100 до 120. Для них на занятиях нужно добавить материал по страноведению, русским обычаям и культуре для увеличения интереса учащихся к русскому

языку. Для этой части учащихся главная цель занятий по русскому языку – ознакомительная. Ко второй группе принадлежат те, кому в короткий срок нужно овладеть и правильно пользоваться русским языком на практике. Количество необходимых учебных часов составляет от 350 до 400 часов. На занятиях нужно предоставить больше возможностей для практики общения на русском языке. Для этой части учащихся главная цель занятий – овладение русским языком для свободного общения.

2. Улучшить модель преподавания.

Во-первых, заменить модель проведения занятий, на которых преподаватели играют главную роль, на модель проведения занятий, на которых учащиеся играют главную роль. В НИИ предмет по русскому языку как иностранному языку установлен для аспирантов, у которых большие способности к самостоятельной учёбе и мышлению. До начала занятий для сокращения протяжности занятия преподавателям нужно заранее предоставить учащимся важные темы и задачи данного занятия. На занятии главной задачей преподавателей являются ответы на вопросы учащихся и устройство учащихся на практику. В этом процессе надо предоставить учащимся больше шансов для участия в занятии, возможности для диалога между преподавателями и учащимися, которые повторяют изученный материал в устной и письменной практике и, в конце концов, добьются цели обучения.

Во-вторых, создать модель проведения урока, на котором учащиеся могут тотчас понимать все новые знания, чтобы облегчить повторение после занятия. На занятии преподаватели должны в полной мере обеспечить эффективность учёбы учащихся, избегая от стремления к предоставлению большого количества знаний, чтобы учащиеся могли на том же уроке освоить весь предоставленный материал. Например, на первоначальном этапе изучения русского языка преподаватели должны обеспечить 1-2 новых темы за одно занятие и давать большое количество упражнений для учащихся после объяснения новых тем, чтобы учащиеся постепенно выучили новые темы и ими отлично пользовались на практике.

В-третьих, надо изменить модель проведения урока под названием «Резать всё одним ножом» и создать новую модель в соответствии с практическим спросом учащихся. Учащиеся, изучающие русский язык как второй иностранный язык, в содержании, уровне, точности изучения отличаются от тех учащихся, кто изучает русский язык как свою специальность. Преподаватели должны обратить больше внимание на увеличение способности практического применения языка. Например, в период изучения фонетики в связи с влиянием родного и английского языков у многих учащихся возникает про-

блема с точным произношением. В это время преподаватели не должны слишком часто исправлять ошибки учащихся, потому что частые поправки окажут негативное влияние на активность учащихся, которые не уверены в своих способностях и впоследствии не захотят учить русский язык.

В-четвёртых, преподаватели должны проводить занятия с применением педагогических теорий и опытов. Во время проведения занятий преподаватели должны гибко применять педагогические теории. Тем более, для повышения эффективности занятия нужно соединить педагогические теории и опыт, играющие важную роль в проведении занятия. Например, на основе теории «Переноса языка» преподаватели могут пользоваться «позитивным переносом» между китайским, русским и английским языками, привести учащихся к сопоставлению и ассоциации между ними, вызвать у них интерес к изучению русского языка и повысить эффективность преподавания.

3. Улучшить способы преподавания. Рационально пользоваться учебной программой, в которой соединяются язык, звук и изображение. Учебная программа может помочь сделать занятие более стереоскопическим и живым. Преподаватели могут предоставить учащимся знания с помощью изображений, звукозаписей и видеороликов для того, чтобы усилить интерес, повысить шансы для обмена между учащимися и преподавателями, и учащиеся быстрее приобретут знания. Однако, надо обратить внимание на рациональное применение учебной программы. В случае чрезмерной зависимости от учебной программы, нехватки достаточного времени для объяснения и игнорирования способности восприятия учащихся занятие станет простым представлением учебной программы, и эффективность обучения снизится.

Необходимо в полной мере и эффективно пользоваться сетевыми ресурсами для изучения иностранных языков. Такие богатые ресурсы иностранных языков, как сети для учёбы, мобильные клиентские приложения, радио и сетевые электронные словари, являются эффективным добавлением к занятию. И в соответствии со спросами учащихся и практического применения преподавания преподаватели должны выбрать, проанализировать и предложить высококачественные ресурсы для учащихся в качестве добавления к уроку.

Требуется в полной мере пользоваться социальными медиа, способствующими повышению интереса к учёбе, дающими шанс для активного участия в занятии, усилению эмоционального подъема во время изучения русского языка. Во-первых, перед уроком преподаватели могут предоставить новые материалы учащимся для того, чтобы они легче осваивали новый материал. Во-вторых, во избежание накопления трудностей при помощи социальных медиа учащиеся могут обратиться к одноклассникам или

преподавателям с вопросами, которые появились во время занятий или самостоятельной учёбы. Это способствует повышению эффективности учёбы и улучшению контакта между учащимися и преподавателями. В-третьих, при помощи социальных медиа преподаватели могут предоставить учащимся дополнительные материалы к занятиям, чтобы восполнить пробелы в знаниях. В-четвёртых, учащиеся могут изучать русский язык везде и в любое время. Это значит, что у учащихся больше шансов для учёбы, и изучение русского языка становится более удобным.

Целесообразно устраивать нерегулярные зачёты для проверки и стимулирования учащихся к повторению изученных знаний. Обычно из любопытства в начале изучения иностранных языков у учащихся большой интерес к учёбе, но с повышением сложности изучения учащиеся постепенно теряют интерес к русскому языку. В это время нужно устроить нерегулярные зачёты по лексике, грамматике, аудированию и т.д. И результате зачёты станут частью общей успеваемости по предмету в текущем семестре. Это способствует стимулированию учащихся к повторению изученных знаний.

4. Выбрать или составить подходящие пособия или учебники. В НИИ для тех, кто изучает русский язык как второй иностранный язык, нужно выбрать специальные и систематические учебники и пособия, включающие в себя фонетику, грамматику, лексику, чтение, аудирование и т.д. Тем более, в соответствии с запросами учащихся и требованиями предмета надо выбрать учебники и пособия с большим количеством упражнений, рациональным распределением материала, умеренным объяснением и комментариями, новым содержанием и информацией, соответствующими эпохе и практике.

Если у учащихся одинаковые специальности и потребности, то на основе потребностей учащихся преподаватели могут составить собственные учебники и пособия, чтобы они в полной мере отвечали потребностям учащихся, вызвали у учащихся больший интерес к изучению русского языка и повысили инициативу в его изучении.

По преподаванию русского языка как второго иностранного языка НИИ отличаются от вузов в том, во-первых, что у НИИ не хватает преподавателей русского языка, среди них мало преподавателей на полный рабочий день и много совместителей; во-вторых, в НИИ русский язык изучают как второй иностранный язык аспиранты. Аспиранты обычно малочисленны и у них одинаковые специальности. В связи с этим НИИ должны не копировать систему предмета по русскому языку и учебную программу вузов. После определения практического спроса учащихся они должны установить содержание программы, отвечающее собственным потребностям и обладающее соб-

ственными характеристиками. В соответствии со специальностями, опытом и требованиями преподаватели должны составить собственный учебный план, установить цель обучения, выбрать или составить подходящие учебники и пособия и быть готовыми к высокоэффективному преподаванию с учетом особенностей НИИ.

Список литературы

1. Гэ Баосян, Ван Ци, Ван Юньцзе, Ли Янь. Исследование принципов преподавания иностранных языков в условиях мультимедиа и сети // Обучение иностранным языкам в условиях современных технологий. 2012. № 144. С. 47–48.

2. Сюе Цзивань. Вопросы и размышления об обучении второму иностранному языку (русскому языку) в вузах // Русский язык в Китае. 2011. № 4. С. 62–64.

3. Ван Си. Модели обучения иностранным языкам в вузах с точки зрения МООС // Исследования хэйлуцзянского университета. 2014. № 8. С. 157–159.

4. Мэнь Фаньхун. Обучение русскому языку на основе вызова интереса учащихся, которые изучают русский язык с нуля // Вестник Чанчуньского университета науки и техники. 2012. № 2. С. 192–194.

5. На Минь. Комментарии к статьям об исследовании процесса обучения иностранным языкам в условиях мультимедиа за последние 10 лет // Вестник Педагогического университета Внутренней Монголии. 2012. № 7. С. 113–115.

6. Вень Цюфан. Исследование по ключевым вопросам. М., 2010. С. 95–97.

7. Хуа Юйлин, Фэн Юйлин. Развитие межкультурной коммуникативной компетенции в различных моделях // Обучение и управление. 2015. № 5. С. 107–110.

8. Чжу Хуа. Обсуждение применения социальных медиа для обучения иностранным языкам в Китае // Обучение иностранным языкам в условиях современных технологий. 2015. № 7. С. 48–49.

9. Сан Юаньфэн. Обсуждение модели эффективного преподавания иностранных языков // Преподавание иностранных языков. 2015. № 3. С. 71–73.

10. Ли Яцзюнь, Хуан Шихон, Юй Вэй. Способы подготовки методов обучения для тех, кто выбирает русский язык своей специальностью и изучает русский язык с нуля // Русский язык в Китае. 2014. № 2. С. 64–65.

References

1. Ge Baosyan, Van Tsi, Van Yun'tsze, Li Yan'. *Issledovanie printsipov prepodavaniya inostrannykh yazykov v usloviyakh mul'timedia i seti* [Study of the principles of teaching foreign languages in a multimedia and network environment] *Obuchenie inostrannym yazykam v usloviyakh sovremennykh tekhnologii* [Teaching foreign languages in modern technology]. 2012. № 144. С. 47–48.

2. Syue Tszivan'. *Voprosy i razmyshleniya ob obuchenii vtoromu inostrannomu yazyku (russkomu yazyku) v vuzakh* [Confusion and reflection on the teaching of second foreign language (Russian) in colleges and universities] *Russkii yazyk v Kitae* [Russian in China]. 2011. № 4. С. 62–64.

3. Van Si. *Modeli obucheniya inostrannym yazykam v vuzakh s tochki zreniya MOOC* [The path selection of college foreign language teaching mode from the perspective of MOOS]

Issledovanie kheiluntszyanskogo vysshego obrazovaniya [Heilongjiang Research on Higher Education]. 2014. № 8. С. 157–159.

4. Men' Fan'khun. *Obuchenie russkomu yazyku na osnove vyzova interesa uchashchikhsya, kotorye izuchayut russkii yazyk s nulya* [Research on interest teaching strategy of Russian zero starting students] *Vestnik Chanchun'skogo universiteta nauki i tekhniki* [Journal of changchun university of science and technology (social science edition)]. 2012. № 2. С. 192–194.

5. Na Min'. *Kommentarii k stat'yam ob issledovanii protsessa obucheniya inostrannym yazykam v usloviyakh mul'timedia za poslednie 10 let* [Literature review of the empirical research on multimedia assisted foreign language teaching in recent ten years of China] *Vestnik Pedagogicheskogo universiteta Vnutrennei Mongolii* [Bulletin of the Pedagogical University of Inner Mongolia]. 2012. № 7. С. 113–115.

6. Ven' Tsyufan. *Issledovanie po klyuchevym voprosam* [Key Issues Research]. Moscow, 2010. С. 95–97.

7. Khua Yuilin, Fen Yuilin. *Razvitie mezhkul'turnoi kommunikativnoi kompetentsii v atmosfere mnogoraznoi modeli* [Cultivation of intercultural communication ability in multimodal context] *Obuchenie i upravlenie* [Journal of Teaching and Management]. 2015. № 5. С. 107–110.

8. Chzhu Khua. *Obsuzhdenie primeneniya sotsial'nykh media k obucheniyu inostrannym yazykam v Kitae* [The Application of Social Media in Foreign Language Education in China] *Obuchenie inostrannym yazykam v usloviyakh sovremennykh tekhnologii* [Teaching foreign languages in modern technology]. 2015. № 7. С. 48–49.

9. Can Yuan'fen. *Obsuzhdenie modeli effektivnogo prepodavaniya inostrannykh yazykov* [Discussion of the model of effective teaching of foreign languages] *Prepodavanie inostrannykh yazykov* [Foreign Language Education]. 2015. № 3. С. 71–73.

10. Li Yatsyun', Khuan Shikhon, Yui Vei. *Sposoby podgotovki metodov ucheby dlya tekhn, kto vybiraet russkii yazyk svoei spetsial'nost'yu i izuchaet russkii yazyk s nulya* [The training path of learning strategy for zero starting students of Russian major] *Russkii yazyk v Kitae* [Russian in China]. 2014. № 2. С. 64–65.

Сведения об авторах

Балашова Ирина Александровна, доцент Южного федерального университет, доктор филологических наук, доцент (г. Ростов-на-Дону); электронный адрес: birin5@mail.ru

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

Высоцкая Валентина Васильевна, старший преподаватель университета Российской академии образования, кандидат физико-математических наук (Москва); электронный адрес: Valentinavv@yandex.ru

Гаганова Анна Анатольевна, обозреватель «Литературной газеты», кандидат филологических наук (Москва); электронный адрес: briolett@yandex.ru

Диденко Лариса Васильевна, старший преподаватель Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону); электронный адрес: lara-1967@yandex.ru

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

Замальдинов Владислав Евгеньевич, аспирант Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, кандидат филологических наук (г. Нижний Новгород); электронный адрес: zvlad-nn@yandex.ru

Капустина Ольга Владимировна, начальник отдела оценки пенсионных прав застрахованных лиц Управления Пенсионного фонда Российской Федерации в г. Гусь-Хрустальном Владимирской области, кандидат исторических наук (г. Гусь-Хрустальный); электронный адрес: olga.kapustina209@yandex.ru

Коновалов Сергей Михайлович, доцент Минского государственного лингвистического университета, кандидат филологических наук, доцент (Республика Беларусь, г. Минск); электронный адрес: Sm_konovalov@mail.ru

Меньщикова Анна Манасовна, старший преподаватель Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, кандидат филологических наук (г. Екатеринбург); электронный адрес: menanman@inbox.ru

Никольский Евгений Владимирович, проректор Карпатского университета имени Августина Волошина, доктор филологических наук (Республика Украина, г. Ужгород); электронный адрес: Eugenius-08@yandex.ru

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

Сяотин Ван, преподаватель русского языка в Научно-исследовательском институте по разведке и развитию Китайской национальной нефтяной корпорации (Китайская Народная Республика, Пекин); электронный адрес: wangxiaoting1007@yandex.ru

Шинкарева Надежда Юрьевна, преподаватель русского языка и литературы, кандидат филологических наук (Москва); электронный адрес: nur1942@yandex.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

Gaganova Anna, Columnist for Literary Newspaper, Ph.D. (Moscow); e-mail: briolett@yandex.ru

Kapustina Olga, Head of the Department for the Assessment of Pension Rights of Insured Persons of the Office of the Pension Fund of the Russian Federation in the city of Gus-Khrustalny, Vladimir Region, Ph.D. (Gus-Khrustalny); e-mail: olga.kapustina209@yandex.ru

Konovalov Sergei, Associate Professor at Minsk State Linguistic University, Ph.D. (Republic of Belarus, Minsk); e-mail: sm_konovalov@mail.ru

Menshchikova Anna, Lecturer of the Ural Federal University, Ph.D. (Ekaterinburg); e-mail: menanman@inbox.ru

Nikolsky Evgeny, Vice-Rector of the Carpathian University n.a. Augustin Voloshin, Doctor of Philology, Doctor of Theology (Republic of Ukraine, Uzhgorod); e-mail: Eugenius-08@yandex.ru

Shinkareva Nadezhda, Teacher of Russian Language and Literature, Ph.D. (Moscow); e-mail: nur1942@yandex.ru

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

Xiaoting Wang, Russian Language Teacher at the Research Institute for Exploration and Development of the China National Petroleum Corporation (People's Republic of China, Peking); e-mail: wangxiaoting1007@yandex.ru

Vigerima Lyudmila, Associate Professor at at Pushkin State University, Ph.D. (St. Petersburg); e-mail: livigerina@yandex.ru

Vysotskaya Valentina, Lecturer at University of the Russian Academy of Education, Ph.D. (Moscow); e-mail: Valentinavv@yandex.ru

Zamaldinov Vladislav, Graduate Student of the Lobachevsky University, Ph.D. (Nizhny Novgorod); e-mail address: zvlad-nn@yandex.ru

Zhirkova Marina, Associate Professor at Pushkin State University, Ph.D. (St. Petersburg); e-mail: manp@mail.ru

Требования к оформлению статей, представленных для публикации в научном журнале «Art Logos»

К публикации в журнале «Art Logos» принимаются статьи, отражающие широкий спектр проблем современного научного знания в области филологии.

Материал должен быть представлен тремя файлами:

1. Статья

Объем статьи – не менее 18 и не более 44 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Cyr, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 12 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок в автоматическом режиме Word.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках, например [7] или [5, с. 56–57]. Список литературы (в алфавитном порядке) помещается после текста статьи.

Русские источники необходимо **транслитерировать**, для автоматической транслитерации использовать программу на сайте <http://www.translit.ru>, вариант **BGN (Board of Geographic Names)**.

Фамилия автора печатается в правом верхнем углу страницы над названием статьи.

В левом верхнем углу страницы над названием статьи печатается присвоенный статье УДК и код ГРНТИ.

2. Автореферат

Автореферат содержит:

- название статьи и ФИО автора – на русском и английском языках;
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом не менее 1000 знаков с пробелами;
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языке.

3. Сведения об авторе

Фамилия, имя, отчество полностью, место работы и занимаемая должность, ученая степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, контактный телефон.

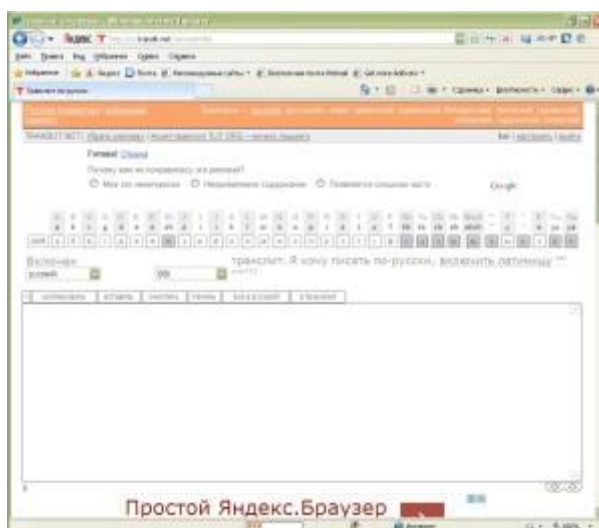
Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

Для транслитерации русского текста в латиницу в соответствии со стандартом BSI можно воспользоваться ссылкой <http://ru.translit.net/?account=bsi>. Обязательно использовать системы **автоматического** перевода кириллицы в романский алфавит; **не делать транслитерацию вручную**. Это позволит избежать ошибок транслитерации.

Перевод названия на английский можно сделать, например, с помощью программы «Переводчик Google» (<https://translate.google.ru>).

Краткая схема процесса преобразования ссылки:

1. Входим в программу **Translit.ru**. Выбираем вариант (BSI), получаем изображение всех буквенных соответствий. Вставляем в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажимаем кнопку «в транслит».



2. Копируем транслитерированный текст в готовящийся список References.

3. Переводим с помощью переводчика Google все описание источника, кроме авторов (название книги, статьи, постановления и т.д.) на английский язык, переносим его в готовящийся список (за транслитерированным названием). Перевод, безусловно, требует редактирования, поэтому эту часть необходимо готовить человеку, понимающему английский язык.

4. Объединяем описания в транслите и переводное, оформляя в соответствии с принятыми правилами. При этом необходимо раскрыть сокращения в указании места издания (Moscow и St. Petersburg) и исправить обозначение страниц на английский язык (вместо 1072 s. – 1072 p.).

5. Курсивом выделяем название источника и ссылка готова.

Пример:

Кочукова Е.В. Павлова О.В. Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: сб. науч. тр. / Калёнов Н.Е. (ред.). – М.: Научный Мир, 2009. – 342 с. – С. 190–199.

Вставляем в программу Translit, получаем:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh // Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. – М.: 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)

№ 3 (8)

Оригинал-макет Н. П. Никитиной

Подписано в печать 21.10.2019. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 10,75. Тираж 500 экз. Заказ № 1588

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