

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. И.А. БУНИНА»

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 2 (57)

Елец – 2023

УДК 82
ББК 81
Ф 54

Учредитель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина» (399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Колмунаров, 28, 1)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-40325 от 15 июня 2010 г.)

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»

Редакционная коллегия

И. М. Курносова, д-р филол. наук (Елец, Россия) – гл. редактор; **Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук (Гродно, Беларусь), **В. Р. Аминева**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **В. А. Бурцев**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Х. Вальтер**, д-р филол. наук (Грайфсвальд, Германия), **С. Георгиева**, д-р филологии (Пловдив, Болгария), **А. Золтан**, д-р филол. наук (Будапешт, Венгрия), **Б. П. Иванюк**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Э. Инаныр**, д-р филол. наук (Стамбул, Турция), **Г. Ф. Ковалев**, д-р филол. наук (Воронеж, Россия), **А. А. Кораблев**, д-р филол. наук (Донецк), **Х. Куссе**, д-р филол. наук (Дрезден, Германия), **Р. Мних**, д-р гуманитарных наук (Варшава, Польша), **Р. О. Муталов**, д-р филол. наук (Москва, Россия), **А. Н. Паикуров**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **Е. М. Тюленева**, д-р филол. наук (Иваново, Россия), **Ж. Финк-Арсовски**, д-р филол. наук (Загреб, Хорватия), **Е. А. Шаронова**, д-р филол. наук (Саранск, Россия), **В. И. Шульженко**, д-р филол. наук (Пятигорск, Россия), **Г. Н. Ягафарова**, д-р филол. наук (Уфа, Россия), **М. Яхьяпур**, канд. филол. наук (Тегеран, Иран), **О. А. Харитонов**, канд. филол. наук (Елец, Россия) – отв. секретарь.

Ф 54 PHILOLOGOS. – Выпуск 2 (57). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2023. – 104 с.

В 57-м выпуске научного журнала «PHILOLOGOS» публикуются статьи по истории русской отечественной и зарубежной поэзии и прозы, а также восприятия отечественной классики. Адресуется профессиональной аудитории.

The 57th issue of PHILOLOGOS publishes articles on the history of Russian and foreign poetry and prose, as well as perception of Russian classics. The issue is intended for the targeted audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2023
© Авторы статей, 2023

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Статьи / Papers

<i>Колосова С.Н.</i> Стилевое своеобразие рассказа В.Г. Распутина «Изба».....	5
<i>Kolosova S.N.</i> Stylistic Originality of V.G. Rasputin's Story "The Hut"	5
<i>Кудряшова А.А.</i> Мифопоэтика прозы Ч.Т. Айтматова: повести «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», роман «И дольше века длится день».....	12
<i>Kudryashova A.A.</i> Mythopoetics of Chinghiz Aitmatov's Prose: Novels "The White Ship", "Piebald Dog Running Along the Shore", "The Day Lasts More Than a Hundred Years".....	12
<i>Мананникова А.Ю.</i> Музыка в стиле малой прозы Л.Н. Толстого.....	21
<i>Manannikova A.Yu.</i> Music in the Style of L.N. Tolstoy's Short Fiction	21
<i>Матвеева Н.В.</i> Креолизация текста как средство создания образа героя (на материале поликодового текста произведения Марка Хэддона «The Curious Incident of the Dog in the Night Time»).....	29
<i>Matveeva N.V.</i> Text Creolization as a Means of Creating the Image of a Hero (On the Material of the Polycode Text of Mark Haddon's Work "The Curious Incident of the Dog in the Night Time").....	29
<i>Пашикуров А.Н.</i> Предромантическая танатология в русской поэзии рубежа XVIII–XIX веков как мировоззрение.....	39
<i>Pashkurov A.N.</i> Pre-Romantic Thanatology in Russian Poetry on the Cusp of the 18th and the 19th Centuries in Terms of the Worldview.....	39
<i>Платицына Н.И.</i> Вторая мировая война, холокост и судьба художника в романе Д. Фонкиноса «Шарлотта».....	46
<i>Platitsyna N.I.</i> World War II, the Holocaust and the Artist's Fate in D. Foenkinos's Novel "Charlotte"	46
<i>Тюленева Е.М.</i> «Пороговость» как нарративный принцип в романе Бориса Дышленко «Контур и силуэты».....	57
<i>Tyuleneva E.M.</i> "Thresholdness" as a Narrative Principle in Boris Dyshlenko's Novel "Contours and Silhouettes"	57
<i>Тюлин Д.А.</i> Структурные особенности поэтической «персоны» в альбомном цикле Д. Боуи «Взлет и падение Зигги Стардаста и пауков с Марса».....	66
<i>Tyulin D.A.</i> Structural Features of the Poetic "Persona" in D. Bowie's Album Cycle "The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars"	66
<i>Харитонов О.А.</i> Неклассическая композиция повествования в русской литературе XX века (на материале романа В. Каверина «Два капитана»).....	73
<i>Kharitonov O.A.</i> Non-Classical Narrative Composition in the Russian Literature of the XX Century (Based on the Material of V. Kaverin's Novel "Two Captains").....	73

Чевтаев А.А. Стихотворение Н.С. Гумилева «Кенгуру»: ролевая поэтика и лирический нарратив.....	78
Chervtaev A.A. The Poem "Kangaroo" by N.S. Gumilev: Role Poetics and Lyrical Narrative.....	78
Чернышева В.И. «Певцу "Листопада"». 25-летний юбилей литературной деятельности И.А. Бунина на страницах газеты «Саратовский вестник».....	88
Chernysheva V.I. "To the Singer of "Listopad"". The 25th Anniversary of I.A. Bunin' Literary Activity on the Pages of the "Saratov Bulletin" Newspaper.....	88
Чэнь Чэнь. История переводов произведений Н.В. Гоголя в Китае: к постановке проблемы.....	95
Chen Chen. History of Translations of N.V. Gogol's Works in China:to the Formulation of the Problem.....	95
Сведения об авторах	100
Для авторов	101

СТАТЬИ / PAPERS

С.Н. Колосова
S.N. Kolosova

СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗА В.Г. РАСПУТИНА «ИЗБА»

STYLISTIC ORIGINALITY OF V.G. RASPUTIN'S STORY "THE HUT"

Статья посвящена исследованию стиля рассказа В.Г. Распутина «Изба». Образ дома в творчестве В.Г. Распутина часто сопряжен с деревенской темой, темой малой родины. Однако в рассказе «Изба» обращение к образу дома становится ключевым и в построении сюжета, и в создании образной системы и приобретает не только сюжетобразующее значение, но и символическое, призванное раскрыть сакральную значимость этого образа в формировании жизненной философии автора. В данной работе на материале рассказа «Изба» исследуются приемы портретирования, используемые автором для раскрытия доминантных в его творчестве тем: дома, Родины, семьи, женского предназначения и др. Более того, написанный в 1999 году рассказ создает портрет драматичной эпохи постсоветского периода отечественной истории, и описание избы, лишенной хозяина, в этой связи особенно показательно. Портретирование образа избы метафорически выражает основные качества, необходимые для преодоления всех испытаний и русскому человеку, и русской деревне, и России в целом. На основе анализа основных структурных и содержательных компонентов текста в статье раскрывается своеобразие сюжетостроения, рассматривается функционирование кольцевой композиции, дается толкование основных образов, мотивов, деталей, характерных для стилевой традиции писателя. Так, например, стилеобразующим компонентом рассказа является портрет, в том числе в создании образа избы. Такой прием вносит не только лирическое начало в прозаический текст, но и определяет основную тему рассказа. Именно судьба и исконное назначение избы оказывается в центре повествования и определяет особенности сюжета и композиции, и привлечение символических образов рассказа (ласточек, поля, печи, пня и др.) расширяет художественное содержание произведения. Значимым композиционным решением в создании образов рассказа является и то, что на протяжении всего произведения портретные зарисовки главной героини Агафьи всегда даются после описания ее избы. Таким образом, последовательно создается ведущий мотив рассказа: мотив неделимости героини и ее дома.

Ключевые слова: авторский стиль, портретирование, образ дома, мотив неделимости, кольцевая композиция, смысл названия.

The article studies the style of V.G. Rasputin's short story "The Hut". The image of the house in the works of V.G. Rasputin is often associated with a village theme, the theme of a birthplace. However, the appeal to the image of the house becomes in the

story "Izba" the key one both in the construction of the plot and in the creation of an imaginative system and acquires not only a plot-forming meaning, but also a symbolic one, designed to reveal the sacred significance of this image in the formation of the author's life philosophy. The techniques of portraiture used by the author to reveal the dominant themes in his work: home, Homeland, family, female destiny, etc. are investigated in this work on the material of the story "Izba". Moreover, the story written in 1999 creates a portrait of the dramatic era of the post-Soviet period of Russian history, and the description of the hut, deprived of its owner, is especially indicative in this regard. Portraiture of the image of the hut metaphorically expresses the basic qualities necessary to overcome all the challenges for a Russian, the Russian village, and Russia as a whole. Based on the analysis of the main structural and content components of the text, the article reveals the originality of plot construction, examines the functioning of the ring composition, gives an interpretation of the main images, motifs, details characteristic of the writer's stylistic tradition. So, for example, the style-forming component of the story is a portrait, used in creating the image of a hut. This technique introduces not only a lyrical beginning to the prose text, but also defines the main theme of the story. It is the fate and the original purpose of the hut that is at the center of the narrative and determines the features of the plot and composition, and the attraction of symbolic images of the story (swallows, fields, stoves, stumps, etc.), expands the artistic content of the work. A significant compositional solution in creating the images of the story is the fact that throughout the work portrait sketches of the main character Agafya are always given after the description of her hut. In this way, the leading motive of the story is consistently created: the motive of the indivisibility of the heroine and her house.

Key words: the author's style, portraiture, the image of the house, the motif of indivisibility, ring composition, the meaning of the name.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-5-11

Проза В.Г. Распутина всегда привлекала исследователей многогранностью и глубиной образов, остротой тем, философским наполнением, пейзажной колоритностью, языковой самобытностью. Однако и в современном литературоведении интерес к творчеству писателя не ослабевает. Разные аспекты творчества писателя, определяющие его авторский стиль, становятся предметом изучения литературоведов, однако именно народно-поэтические традиции [1], доминанта описательного начала, роль портрета в раскрытии мировоззрения героев [6] и в создании художественного содержания произведения в целом [2] и, конечно, особая значимость образа дома [9] как стилеобразующего компонента всего творчества Распутина кажутся наиболее актуальными.

Совершенно очевидно, что образ дома в творчестве Распутина является «сквозным», часто сопряжен с деревенской темой, темой малой родины. Более того, одна из ключевых доминант мировоззрения писателя, определяющего индивидуальный авторский стиль, связана с многозначностью образа дома. Так, в рассказе «Изба» образ дома получает не только максимальное обобщение как образ семьи и воплощение семейных ценностей, как образ родового гнезда и его корней, как образ деревни, сохранившей основы устоев предков, но и становится символом Родины, современной писателю России, ее характера и судьбы. Рассмотрим подробнее.

Распутин начинает рассказ с развернутого олицетворенного описания избы: «Изба была небольшой, старой, почерневшей и потрескавшейся по сосновым бревнам невеликого охвата, осевшей на левый затененный угол, но оставалось что-то **в ее поставе и стати** такое, что не позволяло ее назвать избенкой <...>. Постарела и осиротела, ветер дергал отставшие на крыше тесины, наигрывал по углам тоскливыми голосами, жалко скрипела легкая и щелястая дверь в сенцы, нежить выглядывала отовсюду – и все же каким-то

макаром из последних сил **изба держала достоинство** и стояла высоконожкой и подобрано <...>» [5, 645] (здесь и далее выделение наше. – С.К.). Более того, развернутым одушевленным описанием избы писатель не только начинает рассказ, но и завершает его, тем самым создавая **кольцевую композицию**, призванную акцентировать символическое назначение центрального образа. Описание избы приобретает черты **портрета**, поскольку включает внешние атрибуты дома как толкование характера избы, особенностей ее живой души. Такой прием вносит не только лирическое начало в прозаический текст, но и определяет основную тему рассказа. Именно судьба и исконное назначение избы, неразделенной со своей хозяйкой, и оказывается в центре повествования. Автор подчеркивает заброшенность избы, ее осиротелость, ее трудную судьбу, нелегкие испытания, вызванные отсутствием хозяина, но в то же время твердую основу: чувство собственного достоинства и величие. Олицетворяя избы, Распутин использует в определении ее нрава, характера лексемы «стать» («Характер, внутренний склад») [3] и «постава» («Манера держать в каком-л. положении какую-либо часть тела») [10], характерные для описания человека и подчеркивающие отраженную во внешности особую гордость, достоинство.

Еще одна важная деталь в описании избы – упоминание о ласточках: «<...> все так же, как при хозяйке, **лепили ласточки гнезда** по затрехам и напевали-наговаривали со сладкими протяжными припевками **жизнь** под заходящим над водой солнцем» [5, 645]. Еще с античности ласточка соотносится с образом вылетевшей души [4, 453], что в контексте описания дома главной героини реализуется с удивительной точностью. Пение ласточек и то, что, они выют гнезда, говорит не только об уюте дома, но в первую очередь, что он имеет живую душу, которую вложила в этот дом Агафья, в одиночку возводя его заново, поэтому в нем продолжается жизнь и тогда, когда хозяйки не стало. Исследуя образ избы в повести «Прощание с Матёрой», О.А. Барышева пишет о важнейшем аспекте одушевления избы, характерном для творчества Распутина в целом: «Чувство дома как средоточия всего рода вырастает в повести до восприятия избы как живого существа» [1, 15].

Значимым композиционным решением в создании образов рассказа «Изба» является и то, что на протяжении всего произведения портретные зарисовки главной героини Агафьи всегда даются после описания ее избы. Последовательно, таким образом, создается **мотив неделимости** Агафьи и ее дома. Уже в начале произведения вслед за описанием избы автор упоминает о незримом присутствии бывшей его хозяйки, которая, казалось, и не покидала свой дом. Надо сказать, что именно мотив неделимости и положен в основу **развития сюжета** рассказа: в начале и финале произведения изба описана одинокой, утратившей хозяйку, а основные события рассказа связаны с перемещением избы на новое место. Эти действия описываются автором как сакральный акт перерождения избы, вынуждено изгнанной с родных, насиженных мест. В контексте произведения рассуждения Распутина о судьбе Агафьи и ее избы приобретают символическое звучание и соотносятся с судьбой русской деревни и России в целом. Написанный в 1999 году рассказ создает портрет драматичной эпохи постсоветского периода отечественной истории, и описание избы, лишенной хозяина, в этой связи особенно показательны. Это авторская оценка реалий времени: умирающая деревня, лишенная «хозяйского догляда» страна. Однако в описании избы писатель метафорически выразил одновременно и гордость за те качества, которые избе свойственны, и надежду на возрождение Отечества: «И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, **отзовутся, если окликнуть**, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры» [5, 679]. Таким образом, **кольцевая композиция** имеет особое значение для формирования художественного содержания: данный в начале рассказа развернутый олицетворенный портрет избы в финале рассказа дополняется обобщенным авторским комментарием, в котором выражена надежда писателя на то, что заложенное в избе Агафьей, ее трудом, преданностью, самой душой обретет новую жизнь.

Мотив единения хозяйки с домом последовательно воплощается на протяжении всего повествования. Так, когда возникла необходимость перевозить избу на новое место, Агафья заболевает: «Болезнь у нее была одна – надсада, от других она выкрепилась в кремень» [5, 648]. Агафья в буквальном смысле болеет вместе с избой от необходимости переселения. Не случайно Распутин дает историю рода Агафьи, подчеркивая, что «род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, **пустив корень на полдеревни**» [5, 646]. Именно необходимость «обрывать» корни и выстраивать избу заново на новом месте и воспринимается Агафьей как «надсада», именно поэтому она заболевает и попадает в больницу. Писатель утверждает, что «у одного стебля корни дважды не отрастают» [5, 647], и этот мотив становится одним из основных в рассказе. Именно к этому утверждению апеллирует автор, раскрывая разрушенные судьбы героев, оторвавшихся от родного дома. Именно поэтому так трепетно относится Агафья к воссозданию своей избы на новом месте. Место для деревни определили новое, но избу Агафья перевозит родную, родительскую. Сам процесс возведения избы Распутин описывает как сакральный процесс, в основе которого глубочайшая любовь человека к родному дому: «<...> оконтурили **гнездо** для избы. Можно сказать, что **зачали** ее, голубушку, **оставалось выносить да родить**» [5, 659].

В этой связи показательно, как меняется **именование** избы в период ее переезда. Когда Агафья перевозит избу, она «оглушенно» оглядывает «**воз** с тем, что **было ее избой** и что оказалось теперь таким жалким и дряхлым, что и поверить нельзя было, как из этой **груды хлама** можно поднять дом» [5, 649]. И только когда Агафья поставила дом, его именуют «**бравой хороминной**» [5, 666]. Показательно, что лексема «хоромина» этимологически связана с лексемой «храм» [11, 354]. Получается, что Агафья своими нечеловеческими усилиями строит хоромину как храм, в котором поселяется ее душа. Так, динамика именования дома отражает и основной конфликт произведения, и его основную сюжетную линию.

Названием рассказа автор расставляет акценты таким образом, что получается, что рассказ не столько о самой Агафье, сколько о ее доме. Именно дом, в частности, деревенская изба становится истинной героиней произведения, т.к. именно дом, отношение к нему определяет суть человеческой жизни. Очень показательным эпизодом в этой связи становится разговор Агафьи с трактористом: героиня вспоминает имя Савелия только после того, как вспомнила, как выглядит его изба: «С трудом вспомнила Агафья его имя – Савелий Ведерников, и то лишь после того, как представила его избу, стоявшую с ангарской стороны улицы» [5, 650].

Мотив единения Агафьи с домом усиливается и введенным в повествование элементом мистики, который выполняет, в первую очередь, функцию поэтизации образа: после смерти Агафьи изба будто изгоняет всех посторонних, желавших в ней поселиться, не позволяет чужим занять ее. Но Распутин подчеркивает, что происходит это оттого, что не было у новых жильцов любви к дому, который их приютил, ничего не создавали они в нем, а только разрушали созданное до них. Этот дом не стал им родным. «Вздохнула Агафьиная изба, прощаясь, – так тяжело и больно вздохнула, что заскрипели все ее венцы, вся ее изможденная плоть» [5, 677].

Писатель показывает, что **мотив родства** человека с землей и домом, в котором он живет, – ключевой в понимании основ жизни. Не случайно, описывая поля, предназначенные для затопления, автор упоминает: «Каждую выбоинку, каждый бугорок на них Агафья знала лучше, чем родинки и вмятинки на своем теле» [5, 649]. Последовательно проводится мысль, что человек, земля и дом имеют единую неделимую плоть (Бытие. Гл. 2, ст. 23: И сказал человек: вот, это кость от костей моих, и плоть от плоти моей). Именно поэтому возникает в рассказе сакральный акт нового рождения избы на новом месте. «<...> оживали бревешки, вращая в одну плоть, начинали дышать. «От своих-то рук теплее будет», – и не различить уже было, от нее шли эти слова или они шли к ней» [5, 661]. Это объясняет и то, почему даже после смерти хозяйки изба остается живой и сохраняет

хозяйский «догляд»: «Если же кто из проходящих заглядывал в избу, то замечал, что изба прибрана, догляд за ней есть» [5, 678].

Образ дома в рассказе дополнен целым рядом символических образов. Так, например, через **образ печи**, который в славянской традиции «воплощает собой идею дома в аспекте его полноты и благополучия» [7, 364], раскрывается не только тема расставания с родными местами, родной деревней, но и тема разрушения деревни, разрушения родного дома. Именно к оставленной печи бегают Агафья в Криволицкую, которая должна быть затоплена: «Возле русской печи, брошенной под небом, и разбередится, и успокоится как на родной могилке» [5, 661]. Трагично расставание с историческим прошлым, с родовым местом. Символично, что именно рядом с оставленной печью черпает Агафья силы для возрождения своего дома на новом месте. Символично и то, что она сама в восстановленном доме выкладывает новую печь, создавая тем самым новое пространство дома, закладывая основы будущего благополучия: «Ночью она лежала без сна, слушала, как кричат в углях набирающие тепло стены, как тяжело отдыхивается после топки печь» [5, 668].

Особого внимания в раскрытии темы дома заслуживает и **образ пня**, который, безусловно, имеет символическое значение. «А ограда вся оказалась в пнях, она выдрала их только лет через пять, оставив один – матерый, от ели, по колена высотой, огромный, **как столешница**, вырисованный, **как цветок**, лепестковыми овалами, отростками **от уходящих в землю могучих лап**, взбугривающих пол-ограды. До самой смерти, глядя на этот пень, присаживаясь на него и отирая тряпочкой от грязи и пыли, жалела Агафья, что нет у нее **внуков мал мала меньше**, которые с восторгом, криками и ссорами, отталкивая друг друга, громоздились бы на пень и в конце концов умещались бы на нем все, сколько бы их ни было» [5, 653]. Неоднозначность этого образа определяется, с одной стороны, сравнением со столешницей и цветком, а с другой стороны, – соотносением со срубленным деревом. В славянской традиции стол соответствует понятию «престол Божий» [7, 451]. Кроме того, «стол называли материнским сердцем» [7, 451]. Поэтому акцентирование внимания читателя на образе пня, похожего на столешницу, которым дорожит Агафья, особенно важно, так как, с одной стороны, это символ сохраненного «престола Божия», уходящего корнями в родную землю, обязательный атрибут дома. И с этой точки зрения сравнения стола с цветком, метафорой жизни и красоты, весьма показательны. С другой стороны, – это символ разрушенной мечты Агафьи о большой семье, которая не состоялась, это трагическая память о срубленном родовом древе.

Раскрытие темы дома органично сопряжено с темой женского предназначения. В рассказе последовательно раскрывается разрушение женской сущности в Агафье: «Я выхолостилась уж не знай когда» [5, 657]; «Какая я баба? <...> Одна затея бабья» [5, 660]. Однако оставшись единственной в родном доме, именно Агафья берет на себя непосильную неженскую задачу построить родной дом на новом месте, как бы «родить» его заново. Поэтому символично звучат слова Савелия: «Избу свою ты, конечно, возвысила» [5, 665]. Получается, что Агафья становится своеобразной прародительницей дома, который пока не обрел свою семью. С этой точки зрения интересно исследование А.А. Сорокина об «осмыслении архетипа Великой Матери» [8, 81].

Одной из отличительных черт стиля Распутина является афористичность, наследующая народно-поэтическую традицию. Писатель показывает, что Агафья впитала народную мудрость рода Вологжиных, ведущую начало из старины, которую с таким удовольствием вспоминает героиня. В Агафье воплотились вся сила, выносливость, сметливость, терпение русского человека. Именно поэтому ее образ Распутин сопровождает афористичными выражениями, близкими по форме народным пословицам: «У одного стебля корни дважды не отрастают» [5, 647]; «Родное скудным не бывает» [5, 649]; «Никакая боль, никакая беда не бывает последней» [5, 652]; «Мы люди нелечимые. Как кони» [5, 651].

Особое значение в рассказе приобретает **мотив сна**. Первый сон Агафья видит в больнице, когда снится ей, что ее хоронят вместе с избой. Этот мотив имеет несколько толкований. С одной стороны, Агафья, которая, по ее собственным словам, буквально «крошает» свою избу на новом месте, срастается с избой, делается с ней одним целым. А вспоминая старинные рассказы, говорит: «<...> сама буду домовым» [5, 668]. Более того, в описании сна возникает эпизод, когда выясняется, что изба полностью не влезает в вырытую яму и мужики уверяют Агафью, что это хорошо, «что будет торчать, что это выйдет **памятником ее жизни**» [5, 649]. Этот мотив становится сюжетообразующим элементом, т.к. изба, которую Агафья сама собрала по бревнышку, действительно становится памятником ее жизни, к которому после смерти хозяйки ходят бабы погрустить. (О мотиве памяти в рассказе «Изба» подробно пишет И.Е. Шишкина: «Изба, хранившая память о своей хозяйке, притягивает к себе и деревенских женщин» [12, 171]). Кроме того, символика сна подчеркивает неделимость дома и его хозяйки и в то же время раскрывает столь трагичную для Распутина тему судьбы деревни: деревню, деревенского жителя буквально похоронили. Второй сон Агафья видит за полгода до смерти, и он тоже связан с избой и предвещает героине смерть.

Таким образом, жизненная философия Распутина, последовательно воплощаемая в его творчестве, имеет три основных составляющих: **дом** (деревня) – **род** (семья) – **сам человек** (его предназначение). Именно дом ставится писателем в основу мироздания. Такой логике построения подчинена композиция образной системы: сначала автор дает одухотворенный поэтический портрет избы, который приобретает символическое значение Родины, малой и большой, потом дается история рода и то, как человек вписывается в этот род своей семьей, и только потом портрет героини, в котором подчеркнута утрата ее женского предназначения. И это, с точки зрения Распутина, – основная трагедия: «деревня перестала рожать», а **женщина утратила** свое прямое предназначение. Женщина – жена, мать, хранительница домашнего очага, а Агафья рано остается без мужа, ее дочь, оторванная от родного дома, спивается и рано умирает. И Агафья принимает на себя непосильную для женщины ношу: «родить» избу заново, самостоятельно построить ее на новом месте, дать ей новую жизнь. В этом и состоит суть сюжета рассказа: в связи с затоплением ангарских деревень возникает необходимость перевезти избу на новое место. Но, как часто это бывает у Распутина, событийная канва – это лишь приглашение к разговору о самом важном, о том, что дом – основа мира, малого и большого, именно сохранение дома, родового гнезда, связи с ним – единственная надежда на возрождение человека, деревни, страны. Показательно, что в финале рассказа изба символически становится центром мироздания: «<...> отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир – таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его» [5, 678]. Именно портрет избы во всей его многозначности становится одновременно печальным портретом современной автору эпохи и воплощением веры автора в то, что благодаря заложенной в нее изначально силе у избы есть будущее, стоит только приложить усилие.

Название рассказа многозначно и многофункционально: оно задает тематику произведения, определяет его композицию и, конечно, презентует центральный образ, который не просто олицетворяется, портретируется в рассказе и организует движение сюжета, но становится образом-символом деревни, малой родины, Отечества. Портретирование образа избы, метафорически выражает основные качества, необходимые для преодоления всех испытаний и русскому человеку, и русской деревне, и России в целом. Обращение к образу дома становится ключевым и в построении сюжета, и в создании образной системы и приобретает не только сюжетообразующее значение, но и символическое, призванное раскрыть сакральную значимость этого образа в формировании жизненной философии автора.

И. Барышева О.А. Христианский и народно-поэтические мотивы в художественном мире прозы В.Г. Распутина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Кострома, 2010.

2. Колосова С.Н. Своеобразие женских портретов в рассказах В.Г. Распутина 90-х годов («Женский разговор», «В ту же землю») // *Успехи современной науки и образования*. 2017. Т. 1, № 6. С. 189–193.
3. Малый академический словарь. URL: // <https://gufo.me/dict/ozhegov/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C> (дата обращения: 13.06.2023).
4. *Мифологический словарь* / Главн. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991.
5. Распутин В. *Живи и помни: Повести. Рассказы*. М., 2002.
6. Резник О.В., Кузнецова Л.П. Литературный портрет как средство раскрытия внутреннего мира персонажа в прозе В.Г. Распутина // *Литература в школе*. 2019 № 1. С. 8–13.
7. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М., 2014.
8. Сорокин А.А. Реальное и мистическое воплощение образов Агафьи и ее дома в рассказе В. Распутина «Изба» // *Современное есениноведение*. 2018. № 3(46). С. 81–84.
9. Токсанова С.К. Дом как мера нравственности героев В. Распутина // *Слово-образ-речь: грани филологического анализа литературного произведения*. Ярославль, 2017. С. 86–94.
10. Толковый словарь Ушакова. URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=54806> (дата обращения: 13.06.2023).
11. Шанский Н.М., Боброва Т.А. *Этимологический словарь русского языка*. М., 1994.
12. Шишкина И.Е. Тема памяти в рассказе в. Распутина «Изба» // *Восточнославянская филология. Литературоведение*. 2017. № 5 (29). С. 170–176.

А.А. Кудряшова
A.A. Kudryashova

**МИФОПОЭТИКА ПРОЗЫ Ч.Т. АЙТМАТОВА:
ПОВЕСТИ «БЕЛЫЙ ПАРОХОД», «ПЕГИЙ ПЕС, БЕГУЩИЙ КРАЕМ
МОРЯ», РОМАН «И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ»**

**MYTHOPOETICS OF CHINGHIZ AITMATOV'S PROSE: NOVELS
"THE WHITE SHIP", "PIEBALD DOG RUNNING ALONG THE
SHORE", "THE DAY LASTS MORE THAN A HUNDRED YEARS"**

Статья посвящена исследованию «художественного мифологизма» (С. Аверинцев) в индивидуальном стиле Ч.Т. Айтматова. Продолжая академическую традицию А.А. Потебни, П.Н. Сакулина, Ю.И. Минералова, автор избирает ракурсом изучения мифопоэтику как стилевую доминанту, формирующую неповторимость «внутренней формы» произведений. Переплетение мифов и сказок в повествовательной структуре эпического произведения транслирует особый феномен исторической памяти, которая организует художественное пространство и формирует ценностную «картину мира». Мифопоэтические образы рассматриваются на уровне сюжета, композиции, идеи произведения. В статье выявляется и тщательно анализируется «художественный мифологизм» на материале повестей «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», романа «И дольше века длится день». Раскрыты и обоснованы проблемы функционирования мифопоэтических образов и мифологем, архаических обрядов, метафорики сказок и аллюзий, которые не только становятся структурным компонентом сюжетосложения, формируют ассоциативный ряд повествования, но и позволяют предельно образно донести до читателя философский и нравственный урок. Если в «Повести Белый пароход» преломление сказочных сюжетов и образов вписывается в романтическую традицию и усиливает драматизм конфликта мечты и реальности, то в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» образы первостихий и космогонические мифы отражают родовое сознание и ярко воплощают архаический обряд инициации, лежащий в основе сюжета. Особое значение в ранних повестях уделяется образам деда и внука, взаимоотношения которых становятся метафорой связи в поколениях и передачи жизненного опыта. Устойчивая композиция их образов образует содержательный стержень произведений. В романе «И дольше века длится день» «художественный мифологизм» ярко транслируется в мифе о манкурте и птице Доненбай, воплощая ключевую идею произведения – сохранения исторической памяти как неотъемлемой части человеческой личности и ее неповторимости. Особое место в индивидуальном стиле Айтматова занимает неконфликтное переплетение фольклорных и христианских образов и мотивов.

Ключевые слова: индивидуальный стиль, мифопоэтика, образ, миф, историческая память.

This article deals with the study of "artistic mythologism" (S. Averintsev) in the individual style of Chinghiz Aitmatov. Continuing the academic tradition of A.A. Potebnya, P.N. Sakulin, Yu.I. Mineralov, the author focuses on mythopoetics as the stylistic dominant which shapes the uniqueness of the inner form of the literary work. The interweaving of myths and fairy tales in the narrative structure of an epic work shows a particular phenomenon of historical memory, which organizes the artistic context and forms a value-based "worldview". Mythopoetic images are scrutinized at the level of plot, composition and idea. The article highlights and thoroughly analyzes "artistic mythologism" in the individual style of the writer based on the stories "The White Ship", "Piebald Dog Running Along the Shore", "The Day Lasts More Than a Hundred Years". The article also covers and substantiates the questions of functioning of mythopoetic images and mythologemes, archaic rituals, metaphors of fairy tales and allusions, which not only become a structural component of plot formation and form an associative series of narration, but also allow to communicate to the readers a philosophical and moral lesson in the most figurative way. In the story "The White Ship" the refraction of fairy tale plots and images fits into the romantic tradition and enhances the dramatic conflict between dreams and reality. On the other hand, in the story "The Piebald Dog Running Along the Shore", the images of the forces of nature and cosmogonic myths not only reflect the ancestral consciousness, but also brightly incarnate archaic initiation ritual that underlies the plot. In the early stories a particular importance is given to the system of images of grandfather and grandson, as a metaphor for generational bridge and passage of life experience. In the novel "The Day Lasts More Than a Hundred Years", "artistic mythologism" is vividly presented in the myth about a mankurt and the bird Donenbai, incarnating the key idea of the work – the preservation of historical memory as an integral part of human personality and its uniqueness. A special place in Aitmatov's individual style is occupied by a conflict-free interweaving of folklore and Christian images and motifs.

Key words: individual style, mythopoetics, image, myth, historical memory

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-12-20

Мифопоэтика представляет актуальное направление в филологическом изучении творчества Чингиза Айтматова, особенно в преддверии 95-летнего юбилея в 2023 г. со дня рождения писателя. Отметим, что день рождения народного писателя Кыргызстана и день кыргызской литературы отмечается в один день – 12 декабря. Обращение к мифопоэтике – характерная черта творчества не только Айтматова, оно органично входит в историко-культурный контекст эпохи в целом. Как отмечает А.М. Минакова, «ремифологизация как культурная доминанта во всемирной литературе XX века, и в русской особенно» обуславливает необходимость ее исследования [14]. Особый интерес «художественного мифологизма» (С.С. Аверинцев) связан с изучением жанровых форм эпики, «философско-эстетическим переосмыслением и художественным претворением первобытного мифа, мифомышления, основных мифологем, мифоструктур, архетипов и связанных с мифом архаических ритуалов» [15, 73]. По мнению исследователя У.Б. Далгат, мифопоэтическое начало в творчестве Айтматова раскрываются как «существенный признак высшей художественной формы эстетического преобразования <...> в их системе, соотносительности, "согласованности" целого» [6, 203].

Исследованию творчества Айтматова посвящены многие работы современных ученых. Это ставший академическим труд Г.Г. Гачева «Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос» [5]. Феномен творчества Айтматова в контексте русской литературы исследуется в статье А.Г. Коваленко «Чингиз Айтматов и русская литература XX века» [7]. Статья Р.М. Мейрамгалиевой «Миф и реальность в повести "Белый пароход"» посвящена анализу влияния мифа на художественное пространство ранней повести Айтматова [13].

О связи мифа с глубинной метафизикой национального бытия пишет В.Р. Аминова в статье «Мифологизм в прозе Ч. Айтматова и современных татарских писателей» [4]. Вызывает интерес статья О.М. Косяновой «Язык произведений Ч. Айтматова как фактор создания общего этнокультурного пространства русского и киргизского народов», в которой автор исследует лексику произведений, включая именование героев [10]. Данный ракурс позволяет убедительно говорить об общем лингвокультурном пространстве в творчестве Айтматова.

Вместе с тем, не теряет актуальности филологическое исследование мифопоэтики как феномена исторической памяти. Мифопоэтическое начало, сказочные обряды и сюжетные ходы, фольклорные и христианские образы-символы определяют важность идеи исторической памяти, которая получает национальное, и шире – общекультурное и мировое звучание, что и формирует своеобразие стиля писателя-реалиста, доминанту неповторимости «внутренней формы» его произведений.

Продолжая традицию А.А. Потебни, Ю.И. Минералов определяет понятие «внутренней формы» художественного произведения в ее неповторимости и уникальности [16, 157]. В понимании индивидуального стиля мы опираемся на академическую традицию отечественного литературоведения. П.Н. Сакулин считал, что «всякий большой стиль <...> есть формальное выражение определенного мировоззрения, которое понимается не в узком смысле, а в широко философском как поэтическая концепция жизни и мира» [18, 141]. Его трактовку развивает Ю.И. Минералов: «Личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий [16, 20]. Вопрос о том, как мифопоэтическое начало находит преломление в приемах индивидуального стиля Айтматова и определяет «внутреннюю форму» его повести «Белый пароход» (1970), повести «Пегий Пес, бегущий краем моря» (1977), романа «И дольше века длится день» (1980), является целью исследования.

В трактовке мифа мы опираемся на точку зрения А.Ф. Лосева из монографии «Философия. Мифология. Культура»: «миф есть для мифологического сознания наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни» [12]. В мирозерцании Айтматова миф образует идейно-содержательный центр повествования, как пишет исследователь А.Г. Коваленко, «миф не чужеродное тело, не изолированная вставка, он органически вписан в повествование, организуя его повествовательную структуру» [7]. Исследователь Р.М. Мейрамгалиева пишет, что миф в повести Айтматова «Белый пароход» значительно расширяет рамки сюжета, дает возможность понять изначальную сущность человеческого в неразрывной связи нравственных, эстетических традиций и реального времени» [13].

Уже во время учебы Айтматова на Высших литературных курсах Литературного института им. Горького в 1956–1958 гг. его интересует Манас – героический эпос киргизского народа, который наравне с Илиадой и Одиссеей Гомера, индийской Махабхаратой принадлежит сокровищнице мировой литературы. В эти годы автор встречается с великим сказителем Манасчи Саякбаем Каралаевым. Отношение писателя-реалиста к Манасу не ограничивалось изучением героического эпоса, его интересует, прежде всего, эпическое повествование об истории киргизского народа. Характерно, что подобное отношение автора к мифам, легендам и сказкам, транслируемых и передаваемых из поколения в поколение, не только вписывается в национальную культуру, но сопоставляется общемировой культурной традиции. Так, историческая память о легендарных героях и событиях прошлого рассматривается писателем в традиционном ракурсе как связующее звено поколений, объединяющие дедов-отцов-внуков, а временная категория прошлого актуализируется в настоящем и становится важнейшей предпосылкой для формирования будущих поколений.

Рассмотрим повесть «Белый пароход», впервые опубликованную в 1970 г. в журнале «Новый мир» № 1. Интересно, что у повести есть альтернативное название «Ак кеме»

(в пер. с киргизского – «белый пароход»). Характерно, что повесть включает и авторский комментарий (после сказки), который раскрывает не только жанрообразующее соединение сказки и были, но и драматизирует сюжет повести, акцентируя внимание на той реальности, которая остается после сказки. Итак, герой – семилетний мальчик Нургазы, живет с дедом Момуном на берегу озера Иссык-куль. Важная деталь, также драматизирующая образ героя, реализуется в отсутствии родителей, их заменяет мальчику дед.

Мифопоэтическое начало инициирует начало сюжета: «У него были две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказывал дед. Потом не осталось ни одной» [1, т. 2, 178]. Таким образом, первые предложения повести не только вводят сказки в онтологическое пространство художественной реальности, но и их завершение знаменует крушение мечты героя и подчеркивает драматизм повествования. Какие сказки определяют сюжетное и символическое наполнение повести? Сказка о Рогатой матери-оленихе, которую ему рассказывает дед и сказка о белом пароходе (сокровенная мечта самого мальчика) имеет «социально-нравственное, философско-концептуальное значение, становится одной из ведущих частей повествовательной системы художественного произведения, <...> не умаляя, а усиливая реалистическую силу его воздействия» [6, 182].

Сказка о Рогатой матери-оленихе восходит к зооморфным тотемическим образам и играет символическое и сюжетообразующее значение в повести. Традиционное сказочное двоемирие реализуется, с одной стороны, в воспевании первозданной материи природы с идеей материнства, любви, мудрости и милосердия, с другой стороны, антитезой данной природной реальности становится предельно жестокий и неразумный мир людей. В сказке не только воспевается материнский архетип «кормления», matka маралья выкармливает детей («Вымя мое переполнилось, просит детей!» [1, т. 2, 224]), ее образ поэтизируется и символизирует праматерь всего племени киргизов.

Рассмотрим подробнее мифологему Оленя, который обладал исключительно положительной коннотацией в традициях древних народов. Образ оленя ассоциировался с Солнцем, восходом, светом, чистотой, обновлением, возрождением, созиданием и духовностью [20, 403]. Из-за сходства оленьих рогов с ветвями дерева образ оленя связан с Древом Жизни. Кроме того, рога оленя символизируют солнечные лучи, плодородие. У славян олень считался олицетворением предков. В древних колыдках олени, как и кони, переносят души умерших в потусторонний мир. У китайцев означает счастье и долголетие, белый олень-самец символизирует Шоу-Синя, бога долголетия. Кроме того, олень ассоциируется с богатством и удачей, слово *олень* в Китае созвучно слову *изобилие*. «Известный своей проворностью и острыми чувствами <...> олень является атрибутом слуха (одного из пяти чувств) и благоразумия. Олени везут колесницу Отца-Времени и Дианы» [20, 403].

Интересно, что образ Рогатой матери-оленихи воплощает неконфликтное соединение мифопоэтического и христианского начал. Дед Момун обращается к ней «О, пресвятая мать, Рогатая олениха!», называет ее «пречудная мать-олениха», такой эпитет явная отсылка к устойчивым определениям именованию Богородицы: «О Чудная и Пречудная Царице Богородице, Мати Христа Бога нашего!» [3] гласят слова Акафиста Пресвятой Богородицы.

Другой образ в сказке о Рогатой матери-оленихе, имеющий параллель со сказочной традицией, является образ Рябой Хромой Старухи, которая должна уничтожить уцелевших детей племени киргизов. Сказочный образ Бабы-Яги, архетип женщины-прародительницы, знающей все тайны этого мира, реализуется в том, что именно она предупреждает Рогатую мать-олениху об опасности, о жестокости людей: «Это дети человеческие. Они вырастут и будут убивать твоих оленят. <...> Не знаешь ты людей! Ведь люди не то что зверей, они и друг друга не жалеют» [1, т. 2, 224]. Ее предсказание полностью воплощается в развитии сюжета. Спустя годы умирает один богатей и его дети задумали установить на гробнице рога марала. С тех пор не было маралам пощады в иссыккульских лесах. Люди истребили маралов, и Рогатая мать-олениха навсегда покинула людей. Сюжетообразующий мотив

жестокости людей, бездумного отношения к природе и братьям меньшим находит воплощение в сказочном двоemiрии. Однако если в сказочном каноне условно-реальное противопоставляется чудесному миру, в котором сказочный герой проходит испытания, и сказка завершается всегда счастливым концом, то в повести Айтматова оппозиция мечты и реальности драматизирует сюжет. С одной стороны, жестокая реальность, окружающая ребенка, с другой, – сокровенная мечта мальчика об отце и о белом пароходе.

На лесном кордоне жестоко хозяйничает злобный Орозкул, не щадя ни людей, ни животных. Символично, что сказку о Рогатой матери-оленихе рассказывает дед как старший рода и символ мудрости, передающий ее младшему в роде. Подобная система образов дед – внук, казалось бы, вписывается в традицию биографического времени, подробно рассмотренная в статье «Образ и мотив времени в детской литературе 1940-х годов ("Сказка о потерянном времени" Е. Шварца, "Горячий камень" А. Гайдара, "Двенадцать месяцев" С. Маршака)» [11]. Сближая биографическое время детства и старости, философема возраста раскрывает связь с божественным миром, где один еще помнит дыхание вечности, а другой уже слышит дыхание вечности. Однако в повести автор нарочито драматизирует композицию героев дед – внук: рядом с Нургазы беспомощный дед, который не может защитить ни себя, ни внука, ни свою дочь от унижений Орозкула, но и в финале предаёт свою веру в сказку. Таким образом, трагедия мальчика ассоциативно сближается с героями рассказа «Дед Архип и Ленька» М. Горького.

Рассмотрим подробнее мифологему «белый пароход», которая символизирует мечту Нургазы о чистой и прекрасной жизни: «там, впереди, на синей-синей кромке Иссык-Куля, появился белый пароход. Выплыл. Вот он! С трубами в ряд, длинный, мощный, красивый» [1, т. 2, 204]. Пароход – корабль, ассоциативно связанный с раннехристианской символикой Церкви, где верующий находил безопасность и обретал спасение. Интересно, что и мечта мальчика превратиться в рыбу, чтобы приплыть к отцу и сказать: «Здравствуй, папа, я твой сын» [1, т. 2, 204], находит схожие мотивы в раннехристианской символике. Символ рыбы связан с образом Иисуса Христа (буквы греческого слова составляют первые буквы слов: Иисус Христос, Божий сын, Спаситель), и символ рыбы на печатях и светильниках в римских катакомбах часто заменяет самого Христа [20, 489].

Мечта Нургазы жестоко разрушена в финале. Название повести «Белый пароход» как образ идеи мечты мальчика и авторский комментарий (после сказки) предельно заостряют трагедию финала: «не превратишься в рыбу», «не увидишь белый пароход», «не скажешь» [1, т. 2, 308]. Такое полное отрицание воплощает идею бесчеловечного начала в человеке, идею жестокости, которая так же стара, как и род человеческий. Однако авторская позиция раскрывается в словах «детская совесть в человеке – как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает» [1, т. 2, 308] и позволяет прочитывать финал в параллели с евангельским сюжетом. Читаем Евангелие от Иоанна 12:24: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [19, 526]. Для писателя-гуманиста мотив мечты мальчика получает вселенский масштаб и находит воплощение в пафосе воспевания Правды как идеала высшей реальности: «И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди...» [1, т. 2, 308]. Таким образом, сказочная традиция является отсылкой к романтической традиции, драматично и ярко определяя крушение мечты.

Повесть «Пегий пес, бегущий краем моря» была впервые опубликована в 1977. В ней Айтматов повествует о нивхи – малом северном народе на побережье Охотского моря. Однако сюжет повести предваряет космогоническая борьба двух первостихий: «суша препятствовала движению моря, море не уставало наступать на сушу» [1, т. 2, 418]. В это стихийное пространство вписывается космогонический миф об утке Лувр: «утка Лувр, да-да, та самая, обыкновенная кряква-широконоска, что по сей день проносится в стаях над нашими головами, летала в ту: пору над миром одна-одинешенька, и негде ей было снести яйцо. В целом свете не было ничего, кроме воды, даже тростиночки не было, чтобы гнездо смастерить» [1, т. 2, 419]. Так, на первый взгляд, парадоксально воплощается мысль

Айтматова о взаимосвязи малости и грандиозности: обыкновенная кряква и сотворение мира. Образ «утки Лувр» вписывается в традиционную трактовку мифологемы утки, которая связана с происхождением мира. В финском эпосе «Калевала» воплощается сюжет об утке, которая, сев на колено божественной девы Ильматар, снесла семь яиц, из которых появились: земля, звезды, тучи и месяц. У финно-угорского народа саамов существовал миф о том, как утка снесла на плавающую в мировом океане травинку пять яиц. Из них возникли растения, источники, рыбы и птицы, звери, мужчина и женщина [17, 6–7]. Таким образом, мифологема утки Лувр не только вписывается в традицию космогонических мифов, но и символизирует гармонию вселенной: море–суша–человек.

Герой повести – десятилетний мальчик Кириск впервые выходит в море вместе со старейшиной клана дедом Органом, своим отцом Эмрайном и дядей Мылгуном. Они выходят на промысел, но охотников на тюленей подстерегает беда: на море опускается туман, и они теряют ориентиры. Когда запасы пищи подходят к концу, мужчины решают ценой своей жизни сохранить жизнь мальчика и, следовательно, всего рода. По противоположности с драматической системой образов деда и внука из повести «Белый пароход» в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» родовые отношения воплощают идеальную модель любви и жертвы во имя спасения младшего и продолжения рода. В сюжете повести реализуется сказочный обряд инициации – взросление мальчика. Через архетипические образы деда и отца и мифопоэтический обряд Айтматов поднимает философские вопросы об онтологии человека и вечных ценностях – дома, семьи и рода.

Не менее важен образ их родового каяка (выдолбленной из дерева лодки), на которой они отправляются в море. Мифологема «лодки» как прообраз спасительного ковчега посреди бушующей стихии приобретает особое звучание в повести. И не только в мифопоэтическом наделении предметного мира свойствами живой материи, сколько в исповедальном обращении к ней старого Органа, который признает их братство и общность: «Я люблю тебя и верю тебе, брат мой каяк <...> Мы все тебя любим, когда тебе тяжело от добычи нашей, когда возвращаешься ты к берегу, проседая до краев и даже зачерпывая воду. Вот тогда все выбегают, к берегу встречать тебя, брат мой каяк!» [1, т. 2, 427]. Более того, лодка становится неотъемлемой и ценной частью самого старого Органа.

Не менее ярким образом становится мифологема «дома» – мыс Пегий пес. Где бы ни находились герои, мыс Пегий пес, подобно маяку, был виден им отовсюду: «Как ни оглянешься, Пегий пес все на виду» [1, т. 2, 428]. Через детскую точку зрения героя, впервые в море ощутившему ценность родного дома, земли и суши, автор выражает идеальный порядок вселенной: только теперь Кириск понял «какой могучий и добрый был Пегий пес, несокрушимый и всесильный на своем месте» [1, т. 2, 431].

Связь с родовыми корнями воплощается в мифе о рыбе-женщине, имеющий два символических пласта. Первый уровень – миф повествует о происхождении народа нивхи и их рода, этимологически обыгрывается связь слов народ и род. Другой символический и сюжетообразующий уровень мифа о рыбе женщине воплощается в связующей нити прошлого и настоящего. Деду и старейшине рода снится бесконечно повторяющийся сон, который, как он надеется не прервется и со смертью. Таким образом, в мифе воспевается тема вечной любви: «Только луна и только они – он и Рыба-женщина, только они царили в этом безбрежном океаническом просторе, только они и океан! То была вершина их счастья, то было упоение свободой, то было торжество их свидания...» [1, т. 2, 441].

Одно из самых знаменитых произведений Айтматова – роман «И дольше века длится день», опубликованный в 1980 году в журнале «Новый мир». Метафоричность названия романа вызвала многочисленную критику, позже он издавался под названием «Буранный полустанок». В 1990 году в журнале «Знамя» напечатана повесть «Белое облако Чингисхана», впоследствии вошедшая в состав романа. В название романа вынесены финальные строки стихотворения Бориса Пастернака (1959 г.) «Единственные дни»: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье». Символика названия акцентирует

внимание на хронотопе, который одновременно формирует «картину мира» романа: один день равнозначен и равноценен вечности. Такая ценностная параллель семантически сближается с категорией ахронности в поэтике символизма, когда миг становится равноценен вечности. Сюжетообразующий мотив пути реализуется в том, что главный герой Буранный Едыгей едет хоронить своего друга Казангапа на старое кладбище Ана-Бейит, или согласно сарозекской легенде, Материнский упокой. Любопытно, что Айтматов драматизирует выбор Едыгея, противопоставляя две точки зрения. Сын Казангапа Сабитжан предлагает похоронить отца рядом с домом, зачем тратить время и тащиться в такую даль? Иная точка зрения у Едыгея. Он понимает Смерть как великое событие. Казангап его друг, он прожил достойную жизнь и завещал похоронить себя на родовом кладбище древних.

Историческая память как стилеобразующая доминанта индивидуального стиля Айтматова наиболее ярко транслируется в мифе о манкурте, который раскрывает трагедию потери памяти. В мирозерцании Айтматова человек без памяти мертв, это только «внешняя оболочка, чучело». Такая авторская позиция ярко раскрывается в этимологии слова «манкурт». Древнетюрское слово «*munqul*» – «неразумный, глупый, лишенный рассудка». В современном киргизском языке встречается слово «*munju*» в значении «калека», изувеченный человек. В казахском языке «менгу» – «растеряться, лишиться самообладания, сойти с ума». Слово «манкурт» могло образоваться и путем слияния двух древнетюркских корней *map* – «надевать пояс, опоясываться» и *qurut* – «высушенный», то есть человек, на голову которого надевается пояс и высушивается [2]. Именно такой пытке – одеванием на голову шири – выйной части кожи верблюда, подвергался манкурт.

Не менее интересна и метаморфоза образа манкурта: с потерей памяти он лишился неповторимой индивидуальности и превращался в идеального раба: «Манкурт не знал, кто он, откуда родом-племенем, не ведал своего имени, не помнил детства, отца и матери – одним словом, манкурт не осознавал себя человеческим существом. Лишенный понимания собственного «я», манкурт с хозяйственной точки зрения обладал целым рядом преимуществ» [1, т. 3, 131]. Интересно, что в русской ментальности есть подобное выражение: «Иван, не помнящий родства». По мысли автора, трагедия потери памяти приводит к самым страшным преступлениям.

Другая легенда о птице Доненбай посвящена страшному преступлению манкурта, которое заключается в убийстве матери Найман-Ана. Трагедия матери, потерявшей сына, метафорично раскрывает ее портрет с характерной деталью – «черным траурным платком, давно уже ставший привычным на ее поседевшей голове» [1, т. 3, 134]. Отметим, что современный исследователь портрета С.Н. Колосова в своей монографии пишет о своеобразии лирического портрета в прозе и отмечает «усиление лирического плана, которое происходит в основном за счет широко используемой описательной фактуры, в частности портретного изображения. То есть портрет становится проявлением лирического начала в прозаическом произведении» [8, 27–28]. Событийно трагедия матери не описывается, она реализуется емко и лаконично через художественную деталь портрета, символику цвета, мифологему птицы: черный и белый платок, птица Доненбай. Интересно, что «традиция описательных деталей встречается и у И.А. Бунина, который использует не только сюжетные элементы различных жанров фольклора, символику образов, но и стилизацию народного колорита, детали одежды», – отмечает С.Н. Колосова [9, 252]. Символика цвета в детали портрета сгущает семантику эпизода и заостряет трагедию матери. К чему траур, если «надеется увидеть сына в живых», и она надевает белый платок. Найман-ана понимает, что сын стал манкуртом, но разве может она оставить «родную кровь»? Найман-Ана приходит к сыну и рассказывает ему о том, что его зовут Жомалан (в переводе с киргизского Жоламан – имя, образованное от двух слов: «жол» – путь, «аман» – здоровье; по смыслу – будь здоров в пути) [10]. Но манкурт ничего не помнит, а его хозяева, узнав о женщине, дают ему стрелы. Когда стрела пронзает сердце матери, белый платок на ее голове превращается в птицу, последним криком которой становятся слова:

«Вспомни, чей ты? Как твое имя? Твой отец Доненбай! Доненбай! Доненбай! Доненбай! Доненбай!...» [1, т. 3, 150]. Так деталь, платок матери, не только вписывается в сказочную метаморфозу превращения в птицу, но и мифологема птицы символизирует бессмертие души. Нарочитый повтор имени отца становится заклинанием, в котором воплощается мистерия трагедии людей «без рода-племени». Сюжетообразующий характер мифа о птице Доненбай реализуется в том, что именно эту легенду находит следователь в тетради Абуталипа, а местом ее гибели и становится кладбище Ана-Бейит, куда держит путь Буранный Едыгей.

Мифопоэтическое начало реализуется и в повторе «Поезда в этих краях все так же шли с запада на восток и с востока на запад...

А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства – Сары-Озеки, Серединные земли желтых степей». Как отмечает исследователь, «железная дорога в семиотическом пространстве романа – знак "горизонтальной", "земной" шкалы координат, в противовес "вертикальной" оси, уходящей одной стороной в космос, другой – в глубь земли, где лежит прах ушедших предков» [7]. С другой стороны, этот повтор вписывается в традицию лирических отступлений в прозаическом произведении, в котором песенный рефрен акцентирует внимание читателя на важности хронотопа – бесконечности пространства великой степи и ее вечности.

Не касаясь в данной статье своеобразия пары героев в романе Буранного Едыгея и Буранного Каранара, единство и неразъятость которых подчеркивается топонимическим эпитетом, оговоримся, что и для создания образа верблюда важен мотив рода: Буранный Каранар был «началом от самой Акмаи, знаменитой белой верблюдицы Найман-Аны».

Подведем итог. Стилеобразующая доминанта произведений Айтматова реализуется в мифопоэтическом начале, которое есть выражение философских, эстетических и идеологических позиций автора и имеет четкую структуру в повествовании. Если в «Повести Белый пароход» преломление сказочных сюжетов и образов вписывается в романтическую традицию и усиливает драматизм конфликта мечты и реальности, то в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» образы первостихий и космогонические мифы отражают родовое сознание и ярко воплощают архаический обряд инициации, лежащий в основе сюжета. Особое значение в ранних повестях уделяется образам деда и внука, взаимоотношения которых становятся метафорой связи поколений и передачи жизненного опыта.

Мифы и сказки, архаические обряды, понимаемые Айтматовом как наивысшая реальность, воплощают идею сокровенности исторической памяти, передаваемой из поколения в поколение от дедов к отцам и внукам («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря») или от матери к сыну («И дольше века длится день»). Воспевание идеи Материнства как «кормления души» находит воплощение в мифе о Рогатой матери-оленихе («Белый пароход») и мифе о птице Доненбай («И дольше века длится день»). Именно в словах матери Найман-Аны звучит авторская позиция: «Можно отнять землю, можно отнять богатство, можно отнять и жизнь <...> но кто смеет покушаться на память человека?» [1, т. 3, 150] («И дольше века длится день»).

Неконфликтное соположение фольклорных и христианских образов и мотивов – одна из универсальных черт индивидуального стиля писателя. Тесное взаимодействие реального и мифопоэтического не противоречит достоверности (от слова «достойно веры») произведений. В романе «И дольше века длится день» автор объясняет природу взаимодействия фантастического и реалистического: «Действительно, мифология ли древних, фантастический ли реализм Гоголя, Булгакова или Маркеса, научная ли фантастика – при всей их разности все они убедительны именно в силу своего соприкосновения с реальным» [1, т. 3, 7].

Мифопоэтическое начало, определяющее стилевое своеобразие писателя-реалиста, выявляет многогранную традицию не только национального, но и общемирового значения.

Не случайно в начале романа «И дольше века длится день» звучат слова из песнопений армянского философа и богослова Григора Нарекаци:

И книга эта – вместо моего тела,
И слово это – вместо души моей [1, т. 3, 8].

Эти слова в полной мере отражают авторскую позицию, и их можно без преувеличения отнести ко всему творчеству Чингиза Айтматова.

1. Айтматов Ч.Т. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. Т. 3. М., 1998.
2. Academic.ru. URL: <https://dic.academic.ru/searchall.php?Sword> (дата обращения: 19.03.2023).
3. Акафистник. М., 2002.
4. Аминова В.Р. Мифологизм в прозе Ч. Айтматова и современных татарских писателей. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizm-v-proze-ch-aytmatova-i-sovremennyh-tatarskih-pisateley> (дата обращения: 21.02.2023).
5. Гачев Г.Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995.
6. Далгат У.Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. М., 1981.
7. Коваленко А.Г. Чингиз Айтматов и русская литература XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chingiz-aytmatov-i-russkaya-literatura-hh-veka> (дата обращения: 18.02.2023).
8. Колосова С.Н. Портрет в русской лирической поэзии. М. Ярославль, 2011.
9. Колосова С.Н. Роль фольклорной традиции в создании образа ворона в одноименном рассказе И.А. Бунина // *Modern humanities success*. 2020. № 10. С. 250–254.
10. Косянова О.М. Язык произведений Ч. Айтматова как фактор создания общего этнокультурного пространства русского и киргизского народов. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42327644> (дата обращения: 19.03.2023).
11. Кудряшова А.А., Саленко О.Ю. Образ и мотив времени в детской литературе 1940-х годов («Сказка о потерянном времени» Е. Шварца, «Горячий камень» А. Гайдара, «Двенадцать месяцев» С. Маршака) // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2019. № 6(203). С. 56–62.
12. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
13. Мейрамгалиева Р.М. Миф и реальность в повести «Белый пароход». URL: <https://pps.kaznu.kz> (дата обращения: 21.02.2023).
14. Минакова А.М. Художественный текст и историко-культурный контекст: Сборник в честь 60-летия Аллы Михайловны Минаковой. М., 1996.
15. Минакова А.М. «Степной Космос» М.А. Шолохова. Армавир, 1992.
16. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.
17. Петрухин В.Я. Мифы финно-угров. М., 2005.
18. Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990.
19. Святое Евангелие Господа нашего Иисуса Христа. От Иоанна Святое Благовествование. М.
20. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А.Е. Майкапара. М., 1997.

А.Ю. Мананникова
A.Yu. Manannikova

МУЗЫКА В СТИЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Л.Н. ТОЛСТОГО

MUSIC IN THE STYLE OF L.N. TOLSTOY'S SHORT FICTION

Всестороннее использование элементов, отсылающих к музыкальному искусству – одна из составляющих стиля Л.Н. Толстого. В связи с этим автор статьи ставит перед собой цели на материале малой прозы Толстого проанализировать специфику изображения музыки и ее функции в произведениях, принадлежащих к разным периодам творчества, проследить изменения воззрений писателя на музыку и динамику особенностей его работы с музыкальной темой и романтическими установками. Проведенное исследование показывает, что Толстой на протяжении всего творческого пути неизменно пользуется музыкальными деталями при построении системы персонажей, сюжета и композиции своих произведений, а также преобразовывает романтические приемы в рамках своего индивидуального стиля в зависимости от определенных художественных задач. Типичные для поэтики романтизма двойственный характер изображения музыки и дуализм образов музыкантов или введение традиционных для этого направления антиномий («земное-небесное» и др.) свойственны и ранней, и поздней прозе Толстого. Однако если в ранних повестях и рассказах музыка имеет скорее положительную природу, то в поздних произведениях она является преимущественно деструктивной силой.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, музыка, малая проза, поэтика, индивидуальный стиль, романтизм.

Elements referring to musical art is an inherent feature of L.N. Tolstoy's style. The article analyzes the representation of music and its functions in Tolstoy's short fiction of different creative periods, traces changes in the writer's viewpoint on music and dynamics of features of his works with music theme and romantic attitudes. The conducted survey shows that throughout all the creative «path» Tolstoy regularly uses musical details while building a system of characters, plot and composition of his works. The author also transforms romantic techniques within the framework of his individual style depending on certain artistic tasks. Typical for romantic poetics, dual-natured representation of music and musicians' characters or introduction of traditional romantic antinomies («mundane-heavenly», etc.) are characteristic of both Tolstoy's early and late prose. However, if in early novellas and short stories music has rather a positive nature, in later works it performs predominantly as a destructive force.

Key words: L.N. Tolstoy, music, short fiction, poetics, individual style, romanticism.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-21-28

Одна из характерных деталей стиля Л.Н. Толстого – введение в текст произведений музыкальной темы. Происходит оно на разных уровнях: от простого упоминания

(звуки шарманки в «Набеге») до широкого литературного музыкального экфрасиса («Альберт», «Крейцера соната»), под которым мы вслед за Л. Геллером [5] понимаем любое словесное описание музыки и использование музыкальной формы при работе над композицией. Тяготение писателя к музыкальным аллюзиям закономерно, и на это указывают биографические подробности. И.Р. Эйгес [23] обращает внимание на то, что Толстой был не только активным слушателем, но и активным исполнителем и автором – сохранился, например, сочиненный Толстым вальс. Говорящим является и стремление постичь сущность музыки и причину ее сильнейшего воздействия. На Толстого музыка влияла даже в соматическом плане: один из его врачей, Д.П. Маковицкий, писал, что музыка до того волновала писателя, что действовала ему на сердце [9]. Взгляд на музыку «изнутри», с позиций по меньшей мере музыканта, дает широкие возможности для использования элементов этого искусства в литературном творчестве.

Обращение к музыке отсылает прежде всего к поэтике романтизма. Творчество писателей-романтиков, посвященное музыке (произведения Э.Т.А. Гофмана, профессионального музыканта, или повести В.Ф. Одоевского, основоположника русского музыковедения), как и высказывания о природе музыки в этой связи показательны. У Гофмана в очерке, входящем в «Крейслериану», читаем: «Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное» [6, 57]. Ф. Шлегель же во «Фрагментах» писал о синтетической природе искусства: «Произведения великих поэтов нередко дышат духом другого искусства» [22, 309].

Влияние западноевропейского романтизма на русскую литературу и на Толстого в том числе трудно не признать. Впрочем, еще Б. М. Эйхенбаум в книге «Молодой Толстой» писал об отказе автора «Детства» от романтических «шаблонов», даже об их пародировании [24]. Однако, во-первых, стоит иметь в виду, что и ироническое использование каких-либо мотивов, нацеленное на их преодоление, – это одна из форм влияния. Во-вторых, как справедливо указывает Н.К. Гей [4], становление творческого метода Толстого преодолело сложный путь разнообразных стилистических проб, в том числе и в области романтической поэтики. Очевидно воздействие романтических установок на мировоззрение Толстого; об этом рассуждает Ю.И. Мирошников, анализируя наследие классика [11]. Пронесенное через всю жизнь отрицание естественнонаучного образа мыслей в пользу духовного, жизни «сердцем», или важность процесса самопознания, которые корнями уходят в идеи Ж.-Ж. Руссо, позволяют говорить о влиянии этого направления на Толстого. Не следует забывать и о литературных пристрастиях писателя, среди которых, помимо Ж.-Ж. Руссо, обнаруживаются также и В. Гюго, и Ф. Шиллер [8].

Задача данной работы – определение роли музыки в сюжетостроении, при построении композиции и системы образов в художественных текстах, а также специфики ее изображения и восприятия, что позволит проследить особенности авторского стиля, в том числе романтическую стилевую парадигму Толстого на разных этапах творчества. Предлагая рассмотреть этот вопрос на материале малой прозы писателя, мы следуем за утверждением Э.Г. Бабаева, который в статье «Итог пережитого» пишет, что рассказы и повести Толстого «прокладывали дорогу для эпоса, опережали его романы» [3, 3]. Развивая его мысль, А.А. Нестеренко указывает, что повести и рассказы Толстого позволяют всесторонне изучить творческий метод одного из значительнейших писателей в истории русской литературы, а также отмечает меньшую их изученность [12]. Итак, в ранней малой прозе мы выделяем несколько наиболее значимых для исследования произведений: рассказ «Люцерн» (1857) и повесть «Альберт» (1858), а также «Утро помещика» (1856), в поздней – повести «Крейцера соната» (1890), «Хаджи-Мурат» (1904) и рассказ «После бала» (1903).

«Люцерн (Из записок князя Нехлюдова)», представляющий собой стилизованную дневниковую запись публицистического тона (по собственному выражению автора, чуть не статью) – рассказ, основанный на сюжете из жизни самого Толстого. Писатель, путешествовавший по Швейцарии, возмутился тем, что встреченный им в Люцерне

музыкант был осмеян публикой, и угостил его шампанским. Уже в начале произведения задается вектор восприятия западноевропейской цивилизации: на фоне швейцарской природы дома и набережные Люцерны (как продукт технологической деятельности), да и люди рассказчику кажутся неуместными. При этом музыка «возвращает» печального Нехлюдова к живому и настоящему природному началу. Услышав игру музыканта, он поднимает глаза от набережной и снова замечает виды окружающего его естественного мира: «И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня» [18, 11]. Следует указать на выраженный романтический дуализм – в противопоставлении чего-то условно «земного» и условно высокого, и музыка в этой связи наделяется возвышающей силой. Ее жанровая принадлежность также показательна. Это народная музыка и, судя по всему, музыка в значительной степени импровизационная: «Это была не песня, а легкий мастерской эскиз песни» [18, 12]. Или далее: «Припев каждого куплета он всякий раз пел различно, и видно было, что все эти грациозные изменения свободно, мгновенно приходили ему» [18, 13]. Известна важность всего народно-национального в поэтике романтизма, а импровизация – феномен в какой-то мере «мистический», исполненный того, что на языке романтиков бы звучало как «божественное вдохновение». В сущности, это феномен проявления личного и коллективного бессознательного – национального и естественно-природного понимания прекрасного, своего рода культурного кода. А вторая приведенная цитата, кроме того, говорит о виртуозности и таланте самого музыканта.

Отсюда можно начать разговор о входящем в систему персонажей образе музыканта как одном из элементов стиля. Внешне он описан довольно натуралистично, как «крошечный, пропорционально сложенный, жилистый человек, почти карлик» [18, 18], у которого «одежда была простая и бедная. Он был нечист и оборван» [18, 18]. Однако он скромен, не падок до славы, денег и благ цивилизации, ведь ситуация, описываемая Толстым, его не расстраивает. При намеченной двуплановости изображения этого персонажа романтические черты перевешивают: это хоть и не непризнанный гений-безумец, но неогранный музыкально одаренный человек. Тут также присутствует романтический конфликт – в противостоянии музыканта люцернскому обществу, которое оставило его без гонора и высмеяло, и в возмущенном таким положением дел рассказчике. Причем социальная подоплека подобного конфликта, по мысли Ю.В. Манна, типична для практик русского романтизма [10].

Обратим внимание на сюжетообразующую функцию музыки в рассказе. У Нехлюдова песни музыканта вызывают вполне романтические осознания, положительные чувства: «<...> я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни. Чего хотеть, чего желать? сказалось мне невольно, вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя широкими полными глотками» [18, 12]. Князь решает облагодетельствовать музыканта; такой ход событий заимствован Толстым из жизненного материала. В то же время это художественное решение, которое указывает и на авторское восприятие музыки, и, как уже было сказано, на ее роль в сюжетостроении. Завершающие рассказ рассуждения Нехлюдова о мироустройстве фиксируют разрыв цивилизации с естественностью, который был образно показан в начале, однако в самом финале Нехлюдов вновь слышит музыку, и следующий за этим абзац гармонически снимает этот конфликт: «Бесконечна благодать и премудрость того, кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям» [18, 30].

Повесть «Альберт» критикой признавалась неудачной, да и писателю давалась трудно, однако для рассмотрения малой прозы Толстого в выбранном нами аспекте это любопытнейшее произведение. И.Р. Эйгес [23], например, называл его драгоценнейшим даром для музыкантов. В основе «Альберта» тоже лежит событие из жизни – знакомство Толстого с немецким скрипачом Георгом Кизеветтером, «гениальным юродивым», прототипом центрального персонажа повести.

Сосредоточение вокруг фигуры музыканта, как и двойственность этого образа, сближает произведение с творчеством романтиком. Альберт в повести – опустившийся человек и исключительный музыкант, и эти две его сущности неотделимы друг от друга. Он ведет пошлые разговоры, просит денег у приютившего его Делесова, а потом берет скрипку и играет – и играет гениально. Это зависимый человек, и его болезнь сцеплена с его тягой к музыке: алкоголь провоцирует его музицировать, но в то же время мешает этому. О двойственности намекают и описания внешности Альберта. Он бедно одет, как и певец из «Люцерна», он слаб и жалок, но красив. Музыка преображает его в момент игры: «Альберт с каждой нотой вырастал выше и выше. Он далеко не был уродлив или странен» [18, 35]. Между тем, в конце повести дано разрешение двойственности этого образа в русле романтической поэтики: «Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим, – продолжал голос, – но он исполнил все то, что было вложено в него богом; за то он и должен назваться великим человеком» [18, 55]. Ну а неприятие скрипача как цельной личности обществом – пример, опять же, классического романтического конфликта гения и толпы.

Подаваемое автором дуалистическое понимание музыки, как справедливо указывает Г.А. Ахметова [2], свойственно романтизму. Музыка прекрасна, это сила непознаваемой рационально природы, однако сила подчас разрушительная для того, кому явилась: «Оно [искусство] дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться здравым» [18, 55]. В этой цитате заметен и мотив творца как избранника надстоящих над миром сил. И у публики исполняемая Альбертом тема с вариациями хоть и вызывает катарсис, но смущает новизной впечатления. Но следует отметить, что в «Альберте» музыка побудила слушателя, Делесова, на благородный поступок, помощь музыканту (это тоже автобиографический момент, как и в «Люцерне»). Такая подробность не только подчеркивает неоднозначный характер воздействия музыки, но и указывает на ее сюжетобразующую функцию.

Финальный эпизод повести, связанный с музыкой, видение Альберта, в котором он играл на стеклянной скрипке – прежде всего лишь вызванная опьянением галлюцинация, однако подана она в романтическом ключе. Это, по выражению Толстого, «мечтание» – также ключевая категория для романтиков. Примечательна и цитата: «Он вам жалок кажется, вы его презираете, а он лучший и счастливейший! Никто никогда больше не будет играть на этом инструменте» [18, 57]. В ней, помимо мысли об исключительности гения, выражена важность личностного чувствующего начала в искусстве и следующая из этого одиночество художника. Стеклянная скрипка – метафора этого индивидуального чувствования, хрупкого и недоступного другим, которая, кроме того, разрешает трагедию непонятности Альберта обществом, перенося действие исключительно в абстрактную плоскость.

«Утро помещика» – часть задуманного Толстым «Романа русского помещика», произведение, в центре которого мысль «народная». Очевидно, что говорить о систематическом обращении к музыкальным мотивам тут не приходится: единственная музыкальная сцена обнаруживается в конце повести. Опечаленный впечатлениями прошедшего утра Нехлюдов, образ которого нам уже известен, садится за рояль и начинает импровизировать. Перед его внутренним взором в процессе игры проносятся «<...> самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего» [17, 370]. Музыка связывается с не ведающим границ воображаемым, которое внушается какой-то иной силой, отдельной от человека; в итоге Нехлюдов переживает катарсис, который снимает его внутренний конфликт и подводит сюжетный итог всего произведения, как это происходило и в «Люцерне». С другой стороны, эпизод импровизации представляет собой косвенную характеристику этого персонажа – мечтательного, восприимчивого юноши. В целом, как отмечал Н.К. Гей [4], музыкальный экфрасис в ранней прозе Толстого показывает романтическое понимание вопроса, но следует сделать оговорку, что это экспериментирование с романтической поэтикой в контексте авторского стиля.

Переходя к поздним произведениям Толстого, нужно отметить известный перелом в стиле и мировоззрении писателя, проявившийся в 1880-е годы. Толстой обращается к вопросам нравственности и религии, при этом отрицание «украшательств» и пространностей, казалось бы, делает невозможным привлечение романтических элементов. Д.П. Маковицкий в «Яснополянских записках» (1904–1910) приводит разговор о чешском писателе Я.А. Коменском, в котором Толстой на этот принцип ссылается: «Когда важное дело, надо тем проще выражаться» [9]. Действительно, у позднего Толстого музыка уже не будет центральной темой повествования, как в том же «Альберте», и манера ее описаний изменится, однако сохранит двойственный характер и указание на власть этого искусства над людьми. Подробнее рассмотрим это на примере трех произведений: повестей «Крейцера соната» (1890), «Хаджи-Мурат» (1904) и рассказа «После бала» (1903).

«Крейцера соната» – повесть Толстого, которая получила название от одноименного сочинения Л. ван Бетховена. Примечательно, что для обоих произведений характерна неоднозначность замысла, спровоцировавшая бурную реакцию публики: в частности, соната венского классика в прессе получила характеристику «художественного терроризма» [7, 291], тогда как повесть вызвала широкий общественный резонанс.

В поэтике произведения музыка имеет целый комплекс функций: например, исследователи пишут об использовании принципов построения музыкального произведения при работе над композицией [15]. При этом логичнее говорить о первой части Крейцеровой сонаты, как это делает С.А. Асеева [1]. Именно эта часть занимала писателя во время написания повести, о чем свидетельствует его сын, С.Л. Толстой, в очерке «Музыка в жизни моего отца» [21, 374]. Сюжетно музыка способствует зарождению конфликта, а соната его усугубляет и приводит к убийству, и такое ее воздействие обусловлено подготавливаемой эстетикой «заражения». Во время создания «Крейцеровой сонаты» Толстой формировал взгляды на искусство, изложенные позднее в трактате «Что такое искусство?»: из дневников за 1889 год становится ясно, что параллельно с повестью писатель работал над статьями на эту тему.

Тема музыки дополнительно мотивирует характерологические сближения и оппозиции в системе образов повести. Это выражается в отношении персонажей к занятиям музыкой: если скрипач Трухачевский и жена Позднышева музицируют и играют больше, чем прежде, то Позднышев играть перестал. В свою очередь, его сумбурные рассуждения о Крейцеровой сонате и музыке в целом представляют собой косвенную характеристику этого образа. Понимание музыки одновременно как «самого благородного искусства» [19, 174] и как искусства, ведущего к греху, «самой утонченной похоти чувств» [19, 182], иллюстрируют внутреннюю противоречивость психологии Позднышева, которая обнаруживается и в его рассуждениях о случившемся. В этом, кстати, заметно реалистическое стремление Толстого отобразить жизнь в ее полноте. При этом Г.А. Ахметова [2] указывает, что попытка показать сложную природу музыки Толстым сближает его с романтиками. Дуалистичен образ Трухачевского: он показан как талантливый музыкант, но трусливый и несправедный человек, что напоминает о прежних творческих опытах Толстого.

Однако в «Крейцеровой сонате» двойственность изображения музыки разрешается Толстым в сторону ее разрушительности, что подчеркивает дидактическую мысль повести: описываемая семейная и личная жизнь противоречит природному замыслу, и музыка служит поддержанию этого положения дел. Такая идея продолжает ранние размышления Толстого о цивилизации и отходе от естественности, близкие романтизму, перенося их в плоскость мысли «семейной».

Следующее произведение – «Хаджи-Мурат», повесть об участнике Кавказской войны, военачальнике Шамиля, перешедшем на сторону русских войск, бежавшем в горы и погибшем от русского оружия. Музыкальная тема в повести не занимает большого числа страниц: она вводится в повествование несколькими краткими эпизодами и деталями. Это частный случай принципа художественного символизма, который у позднего Толстого

отмечает Н.А. Переверзева [14]. Музыка в повести представлена тремя направлениями: это музыка академическая (итальянская опера), русская военная музыка и народно-бытовая песня горцев. образу Хаджи-Мурата добавляют красок эпизоды, связанные с оперой и традиционной музыкой. Они существуют в противопоставлении: с концерта персонаж уходит после первого акта, тогда как услышанная им песня о гибели джигитов от рук русских солдат вызывает сильнейшую реакцию: «Хаджи-Мурат так задумался, что не заметил, как нагнул кувшин, и вода лилась из него» [20, 123]. Песня провоцирует у него череду воспоминаний: он вспоминает песню о бесстрашии к смерти, сложенную его матерью, вспоминает детство и свою семью, захваченную в плен. В ткани сюжета это дает ему решительность для серьезного шага, освобождения родных, захваченных Шамилем, своими силами – шага хоть и обдуманного, но требовавшего некоторого импульса. И перед смертью, окруженный русским отрядом, Хаджи-Мурат вспоминает слова горской песни и говорит себе, что тоже будет биться до последней капли крови.

Музыка в повести символизирует напоминание человеку о его происхождении, о национальной культуре как его незыблемой основе. Она также косвенно указывает на неизбежность недопонимания между Хаджи-Муратом и русской стороной. Это очевидно уже из эпизода в театре, из того столкновения взглядов на музыку и ее восприятия: эмоционального отклика у Хаджи-Мурата опера не вызвала. Не зря в уста персонажа Толстой вкладывает такие слова: «Всякому народу свой обычай хорош» [20, 111]. В музыкальных деталях, связанных с образом Хаджи-Мурата, ярко очерчивается уже известная нам толстовская мысль о важности народного и природно-естественного, о противостоянии подлинного и поддельного, что напоминает о романтических источниках в его мировоззрении.

«После бала» – рассказ, написанный Толстым за несколько дней в 1903 году. Он представляет собой воспоминание о поворотной точке в судьбе рассказчика: впечатлении от увиденного наказания (точнее, казни) шпицрутенами. В повествовании музыка представлена двумя жанрами, противоположными функционально: это музыка академическая, музыка бала, и военная, сопровождающая казнь, «другая, жесткая, нехорошая» [20, 13]. Такая ее стилевая разнородность используется как композиционный прием контраста: момент столкновения двух совершенно разных музыкальных стихий делит произведение надвое – как событийно, так и стилистически. Первая часть рассказа посвящена описанию бала, и музыкально ее выражает мотив мазурки, наиболее значимого танца на балу. Под воздействием музыки и танцев рассказчик, влюбленный в Вареньку, дочь пожилого военного, испытывает на протяжении всего эпизода бала характерные переживания: «Я обнимал в то время весь мир своей любовью» [20, 12], «<...> я был счастлив, блажен, я был добр <...>» [20, 10]. Сразу после бала молодой человек, в ушах которого еще звучит мотив мазурки, этот мотив любви, оказывается свидетелем «прогона сквозь строй». Момент перехода от одного событийного отрезка к другому в рассказе обозначается музыкально: сначала слышатся звуки флейты и барабана, и лишь далее становится ясно, что происходит. Тут же меняется и тональность повествования: это уже фактографичное отображение действительности, почти лишенное эмоциональности. И отец Вареньки, ласковый на балу, здесь – жестокий полковой командир. В финале рассказа именно второе событие, эта казнь, силой впечатления оказывается значительнее первого, и персонаж отказывается от военной карьеры и от своих чувств. Как и в «Крейцеровой сонате», ненормальность и разрушительность описываемых событий, которые связаны с музыкой, оказывается сильнее возвышенных переживаний.

Итак, разбор произведений показал, что тема музыки занимает важное место в поэтике стиля малой прозы Л.Н. Толстого: писатель встраивает ее в сюжет, систему персонажей, посвящает рассуждениям о ней целые произведения. Во всем его творческом наследии сохраняется прием противопоставлений, работа с архетипическими оппозициями природного и искусственного, земного и небесного, возвышающего и разрушительного, находящая корни в романтическом мировоззрении и в учении Ж.-Ж. Руссо. Однако

авторский стиль изменчив и неповторим, и на каждом этапе своего творческого пути Толстой реализует взаимодействие литературы и музыки по-своему. Для раннего периода характерно результирующее более позитивное, «романтическое» изображение музыки, в том числе ее преобразующего воздействия, что заметно при взгляде на ее роль в сюжетостроении и развитии образов («Люцерн»). У позднего же Толстого при всей неоднородности музыкальные эпизоды и детали приводят скорее к трагическим развязкам, что ярко проявляется, например, в «Крейцеровой сонате». Как указывает А.А. Потебня, «<...> настоящие поэты – не те, которые стараются казаться таковыми и делают из поэзии продажное ремесло, а те, для которых это есть дело их души, <...> такие поэты весьма часто берут готовые формы для своих произведений. Но разумеется, так как содержание их мысли представляет много особенностей, то они неизбежно влагают в эти готовые формы новое содержание и тем изменяют эти формы» [16, 123].

Таким образом, переосмысливая и преодолевая художественно-философские принципы романтизма, Толстой не исключает их из своего инструментария, а развивает в своем стиле в соответствии с личным пониманием тех или иных вопросов в разные этапы творчества, что говорит об уникальности его художественного мышления.

1. Асеева С.А. Музыка в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» как интермедальный и философский компонент // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 2. С. 155–160.
2. Ахметова Г.И. Интерпретация музыки в прозе Л.Н. Толстого и традиции романтизма // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 1. С. 150–157.
3. Бабаев Э.Г. Итог пережитого: вступ. ст. // Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича: повести и рассказы. Л., 1983.
4. Гей Н.К. Традиции романтизма и поэтики Л. Толстого. URL: https://md-eksperiment.org/ru/etv_page.php?page_id=3719&album_id=120&category=STATJI (дата обращения: 19.12.2022).
5. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002.
6. Гофман Э.Т.А. Крейслериана (I) // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1991. Т. 1.
7. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. 1.
8. Липич В.В., Липич Т.И. Романтическая парадигма Л.Н. Толстого-реалиста // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2015. № 31. С. 34–43.
9. Маковицкий Д.П. Яснополяские записки. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/makovickij-yasnopolyanskie-zapiski/index.htm> (дата обращения: 20.12.2022).
10. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
11. Мирошников Ю.И. Романтическое мировоззрение Л.Н. Толстого как интегральная характеристика его художественного и философско-религиозного творчества // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2010. № 10. С. 83–107.
12. Нестеренко А.А. Повествовательные структуры художественной прозы Л.Н. Толстого (рассказ и повесть): дисс. ... докт. филол. наук. М., 1988.
13. Одоевский В.Ф. Русские ночи. СПб., 2014.
14. Переверзева Н.А. Художественная специфика поздней прозы Л.Н. Толстого: аспекты проблемы // Славянский Сборник: Материалы XII Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия», Орел, 30–31 мая 2016 года. Орел, 2016. С. 62–69.
15. Петрова С.А. Интермедальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011. № 1(17). С. 116–122.
16. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст. А.Б. Муратова. М., 1990.
17. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 2.
18. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 3.
19. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 12.

20. Толстой Л.Н. *Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 14.*
21. Толстой С.Л. *Очерки былого. Тула, 1975.*
22. Шлегель Ф. *Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. 1.*
23. Эйгес И.Р. *Воззрение Толстого на музыку. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-otolstom/ejges-vozzrenie-tolstogo-na-muzyku.htm> (дата обращения: 18.12.2022).*
24. Эйхенбаум Б.М. *Молодой Толстой // Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб., 2009.*

Н.В. Матвеева
N.V. Matveeva

**КРЕОЛИЗАЦИЯ ТЕКСТА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ
 ОБРАЗА ГЕРОЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИКОДОВОГО ТЕКСТА
 ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАРКА ХЭДДОНА «THE CURIOUS INCIDENT
 OF THE DOG IN THE NIGHT TIME»)**

**TEXT CREOLIZATION AS A MEANS OF CREATING THE IMAGE
 OF A HERO (ON THE MATERIAL OF THE POLYCODE TEXT
 OF MARK HADDON'S WORK "THE CURIOUS INCIDENT
 OF THE DOG IN THE NIGHT TIME")**

Целью данной работы является изучение поликодовой природы текста и характеристика особенности креолизации художественного текста, произведенной с целью создания образа героя. В ходе анализа теоретической базы было выявлено существование трех степеней креолизации текста. В статье представлено определение поликодового текста, который создан сочетанием естественного языка с единицами иных знаковых систем. На сегодняшний день не существует одного, общепринятого значения поликодового текста. Поликодовые тексты также часто называют креолизованными, данные виды текстов различаются количеством взаимодействующих знаковых систем. С целью определения степени креолизации текста дальнейшее исследование проведено на материале романа Марка Хэддона «The curious Incident of the dog in the Night time». В анализируемом нами поликодовом романе главным героем является мальчик, страдающий аутизмом. При расследовании убийства главный герой произведения представлял свои мысли в виде четких схем, предметов и таблиц. В тексте данной статьи представлены комментарии, декодирующие данные рисунки. Применение двойного декодирования обеспечивает текст высокой информативностью, тем самым осуществляя благоприятное воздействие на точную передачу информации реципиенту, а также создание образа героя. Следовательно, произведение английского писателя М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» / «The curious Incident of the dog in the Night time» является ярким примером сильной степени креолизации поликодового текста, применение которого дает возможность читателю воспринимать информацию различными способами, как зрительно, так и ментально. Совмещение вербальных и невербальных знаков благоприятно воздействует на четкую передачу информации адресатом и ее восприятие реципиентом.

Ключевые слова: *креолизация художественного текста, поликодовый текст, знаковые системы, произведение М. Хэддона «The curious Incident of the dog in the Night time», степень креолизации, невербальные знаки.*

The purpose of this work is to study the polycode nature of the text and characterize the peculiarities of the creolization of the literary text, produced in order to create

the image of the character. During the analysis of the theoretical base, the existence of three degrees of text creolization was revealed. The article presents the definition of a polycode text, which is formed by a combination of a natural language with the units of other sign systems. By now, a single, generally accepted meaning of the polycode text has not been developed. Polycode texts are also often called creolized; these types of texts differ in the number of interacting sign systems. In order to determine the degree of creolization of the text, further research was carried out on the material of Mark Haddon's work "The curious Incident of the dog in the Night time". In the polycode novel under analysis, the main character is a boy with autism. During the investigation of the murder, the protagonist of the work presented his thoughts in the form of diagrams, objects and tables. The text of this article contains comments that decode these pictures. The use of double decoding provides the text with high information content, thereby having a beneficial effect on the transmission of information to the recipient, as well as the creation of the image of the hero. Consequently, the work by the English writer Mark Haddon "The curious Incident of the dog in the Night time" is a vivid example of the strong degree of creolization of the polycode text, the use of which allows the reader to perceive information in various ways, both visually and mentally. The combination of verbal and non-verbal signs affects the clear transmission of information by the addressee and its perception by the recipient.

Key words: *literary text creolization, polycode text, sign systems, "The curious Incident of the dog in the Night time" by Mark Haddon, degree of creolization, non-verbal signs.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-29-38

Текст является способом реализации знаковой системы, формой хранения и передачи информации, которая реализуется вербальным и невербальным способом. Текст в нашем обычном понимании может включать в себя не только вербальные компоненты, но и изображения, мелодический ряд, нелинейные гипертекстовые элементы. Интерес лингвистов к данной теме возрастает в связи с «ростом применения различных элементов инфографики в текстообразовании, так как визуализация играет большую роль в восприятии информации. На основе данного подхода к наличию и отсутствию невербальных компонентов тексты делятся на монокодовые и поликодовые» [3, 103–109].

«Монокодовый текст – это гомогенное линейное или нелинейное образование, включающее коды только одной семиотической системы, прежде всего знаковой системы языка (в ее письменной форме)» [2, 19–24]. «Для обозначения смешанных текстов с лингвистическими и неязыковыми компонентами, акцентирующих факт взаимодействия различных кодов и текстовую природу обозначаемого явления, его содержательно-смысловую целостность, используется термин «поликодовый текст» [5, 69].

Целью данной статьи является изучение поликодовой природы текста и характеристика особенностей креолизации художественного текста с целью создания образа героя на материале романа М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» («The curious Incident of the dog in the Night time»).

В связи с тем, что каждый текст обладает собственным кодом, мы можем разделить текст на монокодовый, дикодовый и поликодовый текст. В последнее время лингвисты все чаще обращаются к термину «поликодовый текст». Л. Юхт и Г.В. Ейгер выделили оппозицию монокодовых и поликодовых текстов в 1974 году. «К поликодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т.п.)» [3, 107]. А.Г. Сонин относит к поликодовым текстам «тексты, построенные на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных

составляющих, то есть вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаки иной природы» [4,117].

Ученые, работающие с понятием «поликодовый текст», разграничивают вербальный и невербальный компоненты. В человеческом обществе все существующие пять органов чувств осуществляют семиотические функции. Но основная часть знаковых систем, являющихся социально важными, ориентирована на слуховое и зрительное восприятие. Этот факт обосновывает взаимосвязь языковой системы с другими аудиальными и визуальными знаковыми системами.

На основе изученных исследований следует сделать вывод, что на данный момент не существует четкого определения, что такое текст, но все же большинство ученых сходятся во мнениях касательно его характеристики. Поскольку текст является знаковой системой языка, каждый текст обладает различным кодом, именно поэтому исследование текста не стоит на месте, появляются новые виды текстов, такие как монокодовый, дикодовый и поликодовый. В поликодовом тексте взаимодействуют вербальная и изобразительная составляющие, создавая особые текстовые единицы, которые влияют на механизмы восприятия информации.

Ученые используют понятия «креолизованный» и «поликодовый» текст как взаимозаменяемые термины. По мнению А.А. Бернацкой, «поликодовый текст выступает в качестве родового понятия негомогенных, синкретических сообщений, которые образуются в результате комбинации элементов разных знаковых систем при условии их взаимной синсемантии, то есть при равной значимости всех знаковых систем, принимающих участие в оформлении данного текста, при нереальности удаления или замены одной из них» [1, 105]. А.А. Бернацкая указывает на то, что «термин "креолизация" желательнее использовать для обозначения той или иной степени и самого факта участия в создании текста элементов разных знаковых систем» [1, 105]. На основе вышеприведенных утверждений считается, что креолизованные тексты можно трактовать как видовое понятие по отношению к поликодовым.

Принято рассматривать три степени креолизации:

- сильная степень – с взаимодействием участвующих систем, то есть изобразительный компонент помогает понять смысл вербальной части;
- умеренная степень – при явном преобладании одной системы над другой и ее вспомогательной роли;
- слабая степень – при наличии параязыковых средствах коммуникации в устном тексте: кинетических, таких как жесты, мимика, поза, фонационных.

Для понимания данных степеней креолизации, рассмотрим их подробнее.

Наличие сильной креолизации можно отметить в изобразительном (наглядном) раздаточном материале, в некоторых демонстрационных таблицах. Предметное изображение служит для пояснения лексического значения слов и фразеологизмов, предупреждает речевые ошибки, стимулирует порождение нового текста на базе поликодового. Таким образом, изображения и рисунки в таблицах обеспечивают конкретное понимание отдельных лексических единиц. При этом рисунок выполняет две основные функции: комментирует значение слов или фразеологизмов и стимулирует употребление определенной лексики.

Умеренная креолизация наблюдается в таблицах и учебных пособиях, в которых при совмещении изображения с вербальным сообщением, преобладает либо словесная составляющая, либо графическая. Если преобладает первая, вербальная часть является относительно автономной и независимой от изображений. Изобразительный компонент в данном случае сопровождает вербальную часть и является дополнительным элементом в организации текста. Во втором случае, если графическая составляющая преобладает, изображение существует автономно, а сопровождающая его надпись является дополнительным элементом в организации текста и чаще всего связана с заданием составить предложение или текст на основе рисунка.

Слабая креолизация присуща большинству языковых таблиц, наглядным материалам, схемам, основной целью которых – раскрытие определенной закономерности, демонстрация своеобразной модели правил и понятий. В данном случае основными средствами смыслообразования являются шрифтовая и цветовая вариативность, типографические знаки и т.п.

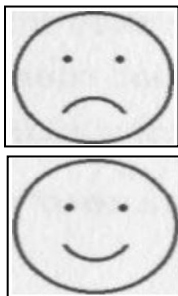
Подводя итог выше сказанному, следует отметить, что в работах, которые посвящены поликодовым текстам, чаще всего описывается структура неоднородных текстов, в которой выделяются вербальный и невербальный компоненты. На основе исследований мы можем сделать вывод, что понятия «поликодовый» и «креолизованный» текст могут быть взаимозаменяемыми, хотя отмечается некоторое различие в подходах к их определению.

Ярким примером поликодового текста является роман Марка Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» [7], опубликованный в 2003 году. Для полного понимания содержания данного романа следует обратиться к биографии самого автора.

Марк Хэддон родился в Нортгемптоне в 1962 году. Он получил степень бакалавра искусств по английскому языку и литературе в Мертон-колледже (Оксфорд). Прежде чем приступить к деятельности писателя, он сменил множество мест работы, а уже после защиты магистерской диссертации по английской литературе в Эдинбургском университете 1984 года начал иллюстрировать первые журналы и, как следствие, стал карикатуристом. Первая его детская книга вышла в 1987 году. Это был первый, написанный им, поликодовый текст. Далее он работал с аутистами, и именно этот жизненный период оказал влияние на написание книги «Загадочное ночное убийство собаки» [6].

В анализируемом нами поликодовом романе главным героем является мальчик 15 лет по имени Кристофер Джон Френсис Бун, который страдает аутизмом, но, несмотря на это, он обладает способностями к точным наукам и, игнорируя угрозы отца, пытается найти убийцу собаки. При расследовании убийства мальчик решал в уме различные математические задачи и представлял реальность в качестве компьютерной игры, неординарно размышлял над каждой, казалось бы, незначительной мелочью, приближающей его к цели, которая в конечном итоге привела его к совсем другому пункту назначения, о чем он и сам не подозревал в начале произведения. Все свои мысли он представлял в виде четких схем, предметов и таблиц. При помощи применения двойного декодирования текст обладает высокой информативностью, тем самым осуществляя благоприятное воздействие на точную передачу информации реципиенту, а также создание образа героя.

Перейдем к анализу конкретных примеров поликодового текста на основе данного романа и определим функции невербальных знаков в данном тексте. Самый первый пример – на начальных страницах произведения, когда Кристофер обнаружил мертвую собаку. Подсознательно он вспомнил картинки, которые ранее показывала ему Шивон. Увиденное зрелище расстроило его, поэтому автор использует следующую изобразительность (рис. 1): *«I knew that it meant "sad," which is what I felt when I found the dead dog»* (Я знал, что это означает «грустный», это то, что я почувствовал, когда обнаружил мертвую собаку). Кристофер понимал, что данное выражение обозначает грусть и печаль, ведь именно такие чувства у него вызвал несчастный случай с соседской собакой. Следующим выражением, которое он вспомнил, было выражением радости.



«...I knew that it meant "happy," like when I'm reading about the Apollo space missions, or when I am still awake at 3 a.m. or 4 a.m. in the morning and I can walk up and down the street and pretend that I am the only person in the whole world» (Я знал, что это означало «счастливый» подобно тому, когда я читал про миссию Аполлона в космосе, или когда я не сплю в 3 или 4 утра и могу пройтись по улице, представляя, что один на всем свете).

Рис. 1

Герой произведения сравнивает радостное выражение лица с моментами из жизни, например, с чтением космических миссий или же пробуждением в раннее время, когда у него появляется возможность почувствовать себя единственным человеком на свете. Также он вспомнил и другие выражения эмоционального состояния, которые нарисовала Шивон, те, что он не мог объяснить самому себе.

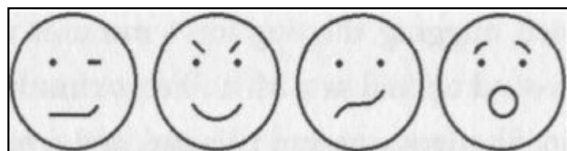


Рис. 2

«...I was unable to say what these meant» (Я был не в состоянии сказать, что это означало). Кристофер носил в кармане бумажки с изображением эмоций, он доставал их в том случае, когда понимал, что чувствует человек, находящийся рядом с ним или же, чтобы показать собственное эмоциональное состояние окружающим его людям. Но ему было не просто решить, какая из бумажек является наиболее подходящей, поскольку настроение людей подвержено быстрой изменчивости. Все представленные изобразительные знаки объединяются экспрессивной функцией, благодаря которой мы можем прочувствовать нестабильность эмоционального состояния главного героя.

Все изображения используются в черно-белом цвете, в виде смайликов, которые позволяют читателю понять, что речь идет об эмоциях. При отсутствии визуализации в данном случае было бы сложно о них догадаться. Вербальный и невербальный компонент данного примера взаимодополняют друг друга для четкого понимания содержания реципиентом.

При помощи следующего примера поликодового текста автор указывает на неординарные размышления главного героя, на не похожие на других действия. На примере мы можем высчитать простые числа, которые он использует при обозначении глав книги (рис. 3).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	etc.

Рис. 3

«Chapters in books are usually given the cardinal numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 and so on. But I have decided to give my chapters prime numbers 2, 3, 5, 7, 11, 13 and so on because I like prime numbers. This is how you work out what prime numbers are. First you write down all the positive whole numbers in the world». (Главы в книгах обычно нумеруются цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6 и т.д. Но я решил дать моим номерам непроизводные числа 2, 3, 5, 7, 11, 13 и т.д., потому что я люблю непроизводные числа. Вот как узнать, какие непроизводные есть. Сначала выписываете все положительные целые числа).

	2	3		5		7			
11		13				17		19	
		23						29	
31						37			
41		43				47			etc.

Рис. 4

«Then you take away all the numbers that are multiples of 2. Then you take away all the numbers that are multiples of 3. Then you take away all the numbers that are multiples of 4 and 5 and 6 and 7 and so on. The numbers that are left are the prime numbers». (Затем убираете все числа, которые делятся на 2. Затем убираете все числа, которые делятся на 3. Затем убираете все числа, которые делятся на 4, и 5, и 6, и 7 и т.д. Оставшиеся числа это непроезженные).

Иконические знаки служат для более эффективного пояснения вербального компонента, данные коды являются взаимодополняемыми, но нельзя исключить один из них без смыслового изменения текста. Оформление также осталось черно-белым, но мы видим, что некоторые ячейки выделены ярче, что дает нам возможность проследить логическую цепочку мыслей главного героя. Следовательно, графический компонент выполняет смысловую и информативную функции.

Поскольку поликодовый текст можем обладать различными степенями креолизации, следующий пример мы можем отнести к слабой ее степени, поскольку в данном случае текст не теряет своего смысла, если убрать иконические знаки (рис. 5).

And I thought about this and I said, "216,864." Because it was a really easy sum because you just multiply **864 X 1,000**, which is **864,000**. Then you divide it by **4**, which is **216,000**, and that's **250 X 864**. Then you just add another **864** onto it to get **251 X 864**. And that's **216,864**.

Рис. 5

(И я подумал об этом и сказал: «216 864». Потому что это была действительно легкая сумма, так как ты просто умножаешь 864 на 1000, что составляет 864 000. Затем делишь на 4, это 216 000, и это 250x864. Затем ты просто добавляешь еще 864, чтобы получить 251x864. И это 216 864.) В тексте мы видим цифры, выделенные жирным шрифтом с целью зрительного воздействия на реципиента, таким образом, он быстрее включается в процесс подсчета и понимает, какие именно числа являются наиболее важными. Также автор хотел показать нам, каким, казалось бы, нелегким для нас способом решает задачу человек, страдающий психическими отклонениями. В то время как самому мальчику было непонятно, что может быть сложного в решении.

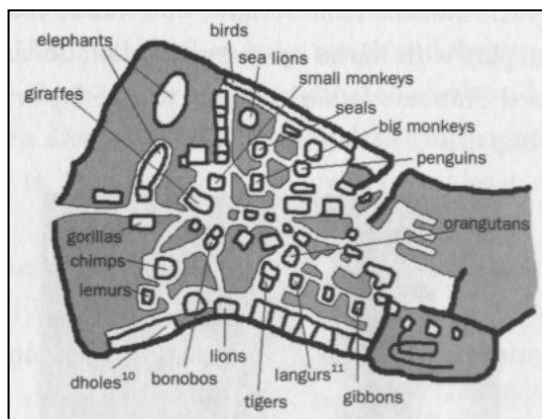


Рис. 6

указывает нам на зрительную память главного героя, который с точностью передал расположение каждого животного. Исходя из оформления, мы можем увидеть примерную площадь и форму зоопарка, контур которого выделен жирным темным цветом. А также на основе произведения мы можем сделать вывод о быстрой изменчивости мыслей главного героя, в данном случае они с отцом говорили о том, как любят друг друга, после чего он

Привычным для нас проявлением характера поликодового текста являются карты (рис. 6), так как именно в картах совмещаются и взаимодополняются коды словесного и изобразительного элементов. На наш взгляд, они не могут передать точный смысл, если исключить один из компонентов, поэтому в данном случае речь идет о сильной креолизации текста. Перед читателем карта зоопарка, который он когда-то посетил, таким образом, он хотел проверить свою память. Главную роль поликодовости данного текста осуществляют информативная и аттрактивная функции, поэтому читатель может «побывать» в том зоопарке. Автор

посчитал необходимым изобразить карту зоопарка и проверить память. Возможно, это также связано и с добрыми чувствами по отношению не только к отцу, но и к животным.

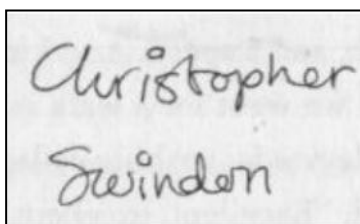


Рис. 7

Следующим примером поликодового текста является имя главного героя, указанное на конверте (рис. 7). Автор использовал визуализацию, чтобы наглядно показать нам почерк адресата, в особенности написание английской буквы «i». По словам Кристофера, всего лишь три человека могли написать ему это письмо с рисованным кружком над буквой «i». Это Шивон, мистер Локсли и его мать, которая, как он думал, умерла некоторое время назад. «...I noticed how the words

Christopher and Swindon were written. They were written like this. «I only know 3 people who do little circles instead of dots over the letter I» (Я заметил, как были написаны слова Кристофер и Свиндон. Они были написаны так. Я знаю только троих, кто вместо точек рисует кружочки над буквой I).

В данном случае функциями поликодовости в большей степени являются информативная и аттрактивная, а в меньшей степени – иллюстрации вербального компонента. Изобразительный элемент позволяет нам понять ход мыслей героя, а также узнать о том, кто мог написать ему это письмо.



Рис. 8

После прочтения письма Кристофер увидел штамп с датой отправления (рис. 8): 16 октября 1997 года, в которую он не мог поверить, поскольку на тот момент было 18 месяцев, как его отец сказал ему, что мать умерла.

Креолизация данного примера относится к слабой степени, поскольку она не несет большей информативности, нежели вербальный текст, но графическое изображение несет в себе эстетическую и фатическую функции поликодовости с целью зрительного воздействия на читателей, а также для предоставления возможности прочувствовать тот момент прочтения письма вместе с главным героем. В следующем примере герой рассуждает о тайнах, не являющимися таковыми в действительности, сравнивая их с количеством лягушек в школьном пруду. При помощи иконического средства передачи информации, то есть графика, автор показывает нам, что Кристофер имеет в виду несоответствие данных с реальностью: график может показывать одни числа, но на самом деле все не так, и это лишь математические вычисления (рис. 9).

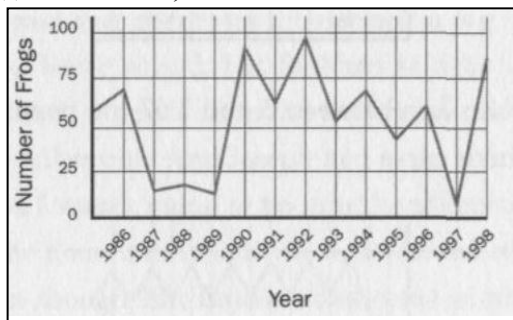


Рис. 9

«...if you looked at the graph you might think that there was a really cold winter in 1987 and 1988 and 1989 and 1997, or that there was a heron which came and ate lots of the frogs (sometimes there is a heron who comes and tries to eat the frogs, but there is chicken wire over the pond to stop it). But sometimes it has nothing to do with cold winters or cats or herons. Sometimes it is just maths» (...если посмотреть на диаграмму, можно решить, что были действительно холодные зимы в

1987 и 1988 и 1989 и 1997, и что цапля прилетела и съела много лягушек (иногда цапля пытается есть лягушек, но сетка для цыплят над прудом мешает это сделать.). Но иногда она ничего общего не имеет с холодными зимами, или котами, или цаплями).

Поликодовый текст несет в себе информативную функцию, то есть из графика мы определяем точное количество лягушек, но совместно с вербальным кодом текста узнаем, что данная информация является недостоверной. В плане оформления графического изображения видим координату, кривые и подписи к ним – такие элементы характерны большинству типов графиков, поэтому его понимание легко осуществляется читателями.

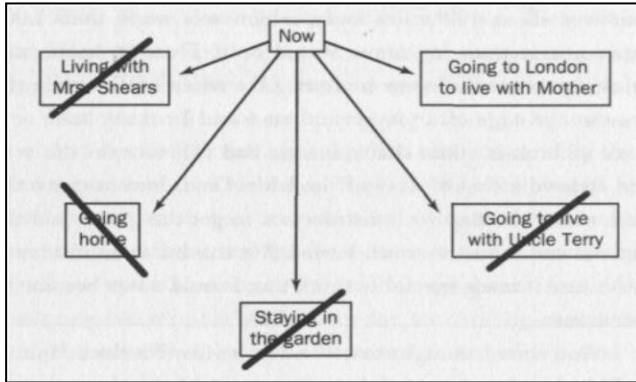


Рис. 10

Целостность следующего примера заключается в соединении словесных и иконических знаков с целью совместного воздействия на читателей.

«...you decide which ones you are going to do and which ones you are not going to do and you cross out all the ones which you are not going to do because then your decision is final and you can't change your mind...» (...ты решаешь, какие хочешь выполнить и какие не собираешься и

вычеркиваешь те, что не собираешься, потому что твое решение окончательное и ты не можешь поменять решение).

Изобразительность представляется в виде простой и доступной пониманию схемы (рис. 10). Главный герой зачеркивал не подходящие ему варианты действий при помощи жирных линий, которые на рисунке 16 выполнены в разных направлениях в зависимости от коннотативного значения текста. Данный факт привлекает внимание читателей, поэтому следует отметить аттрактивную функцию текста, так как мы привыкли делать все в одном направлении. Мы считаем, что таким образом автор показывает нам на нежелание Кристофера быть как все; отсутствие перфекционизма, а также, возможно, тот единственный вариант, зачеркнутый слева направо *going home* указывают на неуверенность Кристофера в выборе. Информативная функция осуществляется в полной мере за счет наглядности и комментариев рассказчика.

Следующий пример в нашем анализе отличается от предыдущих своей структурой (рис. 11).

$$\text{Fear}_{\text{total}} = \text{Fear}_{\text{new place}} \times \text{Fear}_{\text{near Father}} = \text{constant}$$

Рис. 11

«...one way was being frightened of being far away from a place I was used to, and the other was being frightened of being near where Father lived, and they were in inverse proportion to one another, so that the total fear remained a constant as I got further away from home and further away from Father like this» (...с одной стороны, был напуган, будучи далеко от дома, с другой стороны, боялся быть недалеко от места проживания отца, и эти страхи были в обратной пропорции друг к другу, так что полный страх оставался постоянной величиной, так как был далеко и от дома, и от отца).

Словесный и графический коды представлены в виде формулы, которая поясняется размышлениями Кристофера о его страхах. Автор представил нам данную формулу, воздействуя на зрительное понимание, а также с целью передачи информации в сжатом виде. Также подобная формула уже в который раз указывает нам на математические способности мальчика. Для наглядности используются словесные элементы совместно с иконическими знаками, такими как тождество и знаки умножения. Некоторые слова, такие как *total, new place, near Father* (полный, новое место, рядом с отцом) представлены в виде математического индекса к слову «Fear» (страх), они указывают на смысл степень страхов Кристофера. Константа свидетельствует, что все его страхи равны и ничем не отличаются друг от друга. Подобный пример поликодового текста обладает сильной креолизацией, несмотря на то, что наглядность дана в виде словесных элементов.

Заключительный пример поликодового текста похож на начальный, но уже с другим предназначением. Рассмотрим рисунок 12: мы по-прежнему видим эмоции, изображенные в виде смайликов, за которые отвечает экспрессивная функция поликодности. В начале произведения и анализа подобного примера было известно, что Кристофер не понимал, что обозначают данные выражения лиц, но он носил с собой бумажки с изображением эмоции, показывал их тогда, когда понимал свои чувства. Но к концу произведения мы узнаем другую сторону понимания экспрессивности главным героем (рис. 12).

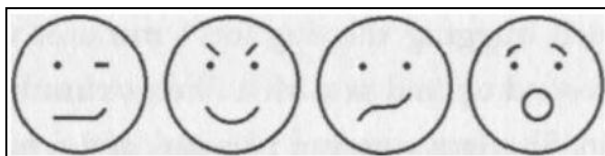


Рис. 12

«...eventually there is no one left in the world except people who don't look at other people's faces and who don't know what these pictures mean...» (...в конечном счете, никого не осталось на свете, кроме людей, которые не смотрят на лица других и которые не знают, что означают эти картинки).

Теперь ему уже вовсе не интересно значение представленных эмоций, так как он считает, что условием счастья и спокойствия является неосведомленность в экспрессивности других людей. Автор, таким образом, имеет в виду не только людей с какими-либо психическими отклонениями, но и обычных. В анализируемом тексте речь идет о сильной степени креолизации, поскольку мы не можем получить информацию в полной мере, исключив один из кодов – иконический или же словесный. Они взаимодополняют друг друга, тем самым образуя целостность текста и обеспечивая передачу точной информации реципиенту.

Рассмотрим степень креолизации поликодового текста в исследуемом нами романе. Всего нами было проанализировано 29 примеров поликодового текста, что составляет 100 %. 20 из них представляют собой структуру сильной креолизации, а это 69 % от всего объема текста, 7 из них обладают средней степенью креолизации, то есть 24 % от исследуемого нами произведения, и 2 примера реализуют слабую степень креолизации, которые представляют собой лишь 7 %, анализируемого материала. Значительное количество примеров (в 19 из 29 текстах) показывает выполнение информативной функции невербальными компонентами. В 6 текстах можно выделить экспрессивную функцию иллюстраций, в 2 – эстетическую и аттрактивную в 4 примерах. Некоторые примеры демонстрируют выполнение более одной функции. Следовательно, мы пришли к выводу, что произведение английского писателя Марка Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки»/ «The curious Incident of the dog in the Night time» является ярким примером сильной степени креолизации поликодового текста, применение которого дает возможность читателю воспринимать информацию различными способами, как зрительно, так и ментально. Совмещение вербальных и невербальных знаков благоприятно воздействует на четкую передачу информации адресатом и ее восприятие реципиентом.

1. Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние. Красноярск, 2000. С. 104–110.
2. Большакова Л.С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестник СамГУ. 2008. № 4(63). С. 19–24.
3. Ейгер Г.В. К построению типологии текстов / Г.В. Ейгер, В.Л. Юхт // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Горького. Ч. I. М., 1974. С. 103–109.
4. Сонин А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления. М., 2005.
5. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие. М., 2009.
6. Gussow Mel, "Novel's Sleuth Views Life From Unusual Perspective" in the New York Times, August 3, 2004, p. E1.
7. Haddon Mark, *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, Vintage Contemporaries, 2004.

А.Н. Паикуров
A.N. Pashkurov

ПРЕДРОМАНТИЧЕСКАЯ ТАНАТОЛОГИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ

PRE-ROMANTIC THANATOLOGY IN RUSSIAN POETRY ON THE CUSP OF THE 18th AND THE 19th CENTURIES IN TERMS OF THE WORLDVIEW

Нарастание танатологических мотивов в русской философской лирике последней четверти XVIII века знаменует собой постепенный переход от сентиментализма к предромантизму. Очень многое в поэтике художественных экспериментов писателей того времени определяется идеологией масонства. Это, в свою очередь, по-новому активизирует и актуализирует для деятелей литературной культуры 1780–1800-х годов поэтику Возвышенного, принципы так называемого «кризисного психологизма» и лирической суггестии. Опираясь частью на традиции английской «кладбищенской литературы» (юнгианская школа), русские авторы привносят целый ряд новаций, среди них ведущие: синтез оды и элегии в явлении так называемых «элегических од», новое поэтическое учение о Смерти, кризисе Бытия и мировой катастрофе, концепция Сна. Для полноты картины необходимо учитывать и контекст мировой философско-эстетической мысли той поры (представления о «высоком страхе», «очищающем Высоком» и некоторые другие). На стыке всех этих тенденций оказывается в ситуации формирования предромантической литературной культуры творчество таких поэтов-философов, как Семен Бобров, Гавриил Каменев, Ефим Люценко, Анна Турчанинова. Для выявления общих системных закономерностей, мы предлагаем в данной статье сводный мотивно-концептный подход. В основе системы находятся следующие категориальные понятия: поэтика Бездны / Ночи / Хаоса, символика Огня и Света, мотив явления Божественной Души и связанный с этим идеал Небесной Гармонии. Собственно танатологическая поэтика базируется на таких идеологемах, как: всемогущество власти Смерти как Закон Бытия Космоса, диалектика соотношения феноменов Сна и Смерти, представления об общей Катастрофе и катаклизме Кризисов Бытия. В складывающейся в итоге романтико-элегической мироконцепции одну из центральных ролей исполняет психологический мотив так называемой «суггестии» («подсказывание», «внушение» определенной воздействующей на подсознание человека эмоции с характерно выраженным отрицательным энергетическим зарядом, по определению В.Э. Вацуры). Следующий этап научных разработок – рассмотрение танатологической поэтики в лирике раннего русского романтизма (Андрей Тургенев, Александр Мецеровский и другие).

Ключевые слова: русская философская поэзия рубежа XVIII–XIX вв., танатологическая поэтика, становление предромантизма, Возвышенное, идеи Кризиса и Гармонии.

The growth of thanatological motives in Russian philosophical lyrics of the last quarter of the 18th century marks a gradual transition from Sentimentalism to Pre-Romanticism. Much in the poetics of literary experiments of the writers of that time is dictated by Masonry ideology. This fact, in its turn, activates and analyses the poetics of the Sublime, the principles of so called "crisis psychologism" and lyrical suggestion for the literary culture figures of the 1780–1800ies in a new way. Drawing partially on old traditions of English "graveyard literature" (Jungian school), Russian authors introduce a wide range of novations, the principal among them are: the synthesis of an ode and an elegy in the phenomenon of so-called "elegiac odes", a new poetic theory of Death, the crisis of Being and the world disaster, the concept of Sleep. To make the picture complete, the context of the world philosophical-and-aesthetical thought at that time (the concepts of "high fear", "expurgatory Spiritual Values" and some others) is to be taken into consideration as well. The literary creativity of such poets-philosophers as Semjen Bobrov, Gavriil Kamenev, Efim Lutsenko, and Anna Turchaninova finds itself in the situation of forming Pre-Romantic literary culture at the nexus of all these tendencies. To reveal common systemic patterns, we suggest a consolidated motive-conceptual approach in this article. The following categorical concepts: the poetics of Abyss / Night / Chaos, the symbols of Fire and Light, the motive of the appearance of the Divine Soul and the ideal of the Heaven Harmony associated with it are the cornerstone of the system. The thanatological poetics itself is based on such ideologemes as: the all-might of the power of Death as a Law of the Cosmos Existence/Being, the dialectics of the Sleep and Death phenomena correlation, the concepts of the general Disaster and the cataclysm of the Being Crises. The psychological motive of so called "suggestion" ("prompting", "inculcation" of a certain emotion exerting an effect on the human subconsciousness with specific negative cathexis, as defined by V.E. Vatsuro) plays one of the central parts in the resulting romantic-elegiac world concept. The next stage of scientific research is consideration of thanatological poetics in the lyrics of early Russian Romanticism (Andrey Turgenev, Aleksandr Meshchevsky and others).

Key words: Russian philosophical poetry on the cusp of the 18th and the 19th centuries, thanatological poetics, Pre-Romanticism formation, the Sublime, the ideas of Crisis and Harmony.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-39-45

Трагедия наступающего «перелома времен» стала одним из рефренов русского предромантизма и обусловила такую его мировоззренческую основу, как новое представление о Смерти. По-видимому, именно к этому периоду следует отнести постепенный генезис художественной танатологии в отечественной литературной культуре вообще.

Выходя на проблему соотношения внутренней трагедии Бытия человека с общими катастрофическими законами мироздания, авторы русского предромантизма постоянно обращались и к поэтике Возвышенного. «Смерть, как и любовь, всегда была глубочайшим, могучим и неиссякаемым источником лиризма», – так образно сформулировал суть процессов, происходящих в русской лирике к началу XIX столетия, известный исследователь И.Н. Розанов [18, 20].

Дидактические истоки русской предромантической танатологии, справедливо подчеркивал ученый, уходят корнями в феномен философской оды предклассицизма и

классицизма. Философские «элегические оды», уже времени распространения предромантических тенденций, в творчестве В.В. Капниста и Г.Р. Державина – показательное подтверждение и продолжение таких традиций: «Ода на смерть Пленеры» (1794) и «Ода на смерть сына моего» (1787; 1806) Капниста – и «На смерть князя Мещерского» (1779), а также поздние одические эпитафии Державина («Надгробие Шелехову» (1796), «На смерть графа А.В. Суворова-Рымникского, князя Итальянского, в С.-Петербурге <1800> года» (1800)). Петербургские филологи склонны, исследуя феномен художественных переводов в России последней четверти XVIII века, утверждать господствующее положение английской поэзии в данном случае, причем – сразу в нескольких аспектах. Во-первых, в английской поэзии «... *новые идеи сентиментализма и преромантизма* получили <...> последовательное и законченное выражение» [9, т. 2, 145]. Во-вторых, именно «... поэзия английского сентиментализма выдвинула две основные темы – природы и смерти. Темы эти были связаны между собою и представляли два аспекта отрицания цивилизации» [Там же] (курсив наш. – А.П.). Наконец, в-третьих, сосредоточившись в знаковых и культовых для той эпохи поэмах Дж. Томсона и Э. Юнга, лирическая танатологическая медитация, прежде всего через творчество Юнга, нашла «... особенно живой отклик в России <...> в среде литераторов-масонов ...» [Там же].

Учитывая одну из центральных смыслообразующих позиций масонства в России второй половины XVIII – начала XIX столетий, нельзя не признать и значительный вес масонской идеологии в интересующей нас танатологической картине мира в отечественном предромантизме. Кстати – примечательный факт: один из духовных лидеров движения – И.Е. Шварц – был даже удостоен почетного титула: «смертолюбивейший».

Из поэтов занимающего нас периода прозрачней всего связи с масонством у С.С. Боброва и Г.П. Каменева. О Боброве как масоне писал еще И.Н. Розанов, указывая на преобладающую в его творчестве и взглядах традициям Михаила Хераскова [18, 21–22]. Данные касательно принадлежности Каменева масонской организации окончательно «узаконены» сравнительно недавно ([19, 948]). Оба эти поэта-мистика так или иначе создавали в философском сознании литературной культуры России порубежной ситуации новую картину Бытия, в основе которой, по интересному наблюдению Н.И. Николаева, – стремление «...охватить Вселенную взглядом» и необходимое «отстранение», с тягой «...подняться на некую умозрительную высоту, ... для того, чтобы ощутить свою противоположность миру, непричастность ему ... ввергнуть его в отчуждающий хаос и разрушение» [11, 103].

Философия смерти у обоих авторов базируется на целом ряде общих мировоззренческих установок. Вот ведущие из них – сравним:

1. Всемогущество власти Смерти как Закон Бытия Космоса

А. Бобров:

1) «Сурина мать тьмы, царица ночи темной» («Хитрости Сатурна, или Смерть в разных личинах», 1789) [13, 83];

2) «Ах, гроба ночь покрыла нас» («Ночь», 1801–1804) [13, 126];

3) «...меди стон, / Я слышу, к смерти будит он!»; «Желанье злейшее могил»; «Всемогуща грусть! сильнее смерти грусть!»; «О бесконечна смерть!» («Цахариас в чужой могиле», 1809) [13, 160].

Б. Каменев:

1) «...все влекут часы крылаты / На мощных – к вечности - хребтах» («Мечта», 1796) [15, 524];

2) «Дух мой объемлет трепет и ужас! / <...> /Слаб и порочен сей свет!» («Кладбище», 1796) [15, 539];

3) «...И цель твоя – одна лишь смерть» («Вечер 14 июня 1801 года», 1803) [14, 208].

2. Смерть и сон, Смерть как Сон:

А. Бобров:

1) «Се! – от твоей стопы река снотворна льется / <...> / Да в четырех странах вселенная пройдет! / Навислые берега, где кипарис растет...» («Хитрости Сатурна») [13, 83] (курсив наш. – А.Л.: примечательная древневосточная символика);

2) «Сон мертвый с дикими мечтами / <...> / ... с крыл зернистый мак летит» («Ночь») [14, 126–127].

Б. Каменев:

1) «Исчезло все – как сон! / <...> / Так стало все мечта на свете?» («Мечта») [15, 526];

2) Гидра отчаяния: «... пасть ее кровава / Обременится тяжким сном» («К.П.С.Л.Р.») [15, 533];

3) Многогранная поэтика Сна в «Громвале» (1803): Сон – оцепенение богатыря, сон – тайна его невесты, сон смерти как «анти-жизнь» – у волшебника Зломара;

4) Сон как предвестье Смерти – «Скорби жестоки, горести чует / Сердце мое ...» («Сон») 1803 [14, 204].

3. Общая катастрофа, катаклизм Бытия:

А. Бобров:

1) «Где начинался ад, подземный дует дух / И воет в глубине...»; «И, косу прековав в перун еще в земле, / Удары гибельны с ужасным ревом мещешь...» («Хитрости Сатурна») [13, 84];

2) «Призрак крылатый»: «На крыльях его звенящих / <...> / Лежит устав судеб грозящих / <...> / То ангел смерти – ангел грозный...» («Ночь») [13, 128]; век «...в тьму будущего полетел»; «Тут горы, высясь к облакам, / <...> / И одночасные пылины / <...> / Дрогнувши, исчезают вмиг...» [13, 129];

3) «Я зрел, отчаян в бездне мрачной, / Хаоса пред собой престол...» («Сахариас в чужой могиле») [13, 160].

Б. Каменев:

1) «Завыли бурны Аквилоны / <...> / Зла фурия, на сердце пав, / Терзала, жалила, язвила / <...> / Осталась бытия – лишь тень!»; «...болезни, страхи, раны / Колеблют, рушат и мнут» («Мечта») [15, 525];

2) «Декабрьский ветер завыл с Востока / <...> / То холм вознес, то взрыл он ров / <...> / Ревущи вихри закрутились, / Нося опасности в ребрах»; «...треск ужасный / Слетел в земную глубину» («К.П.С.Л.Р.», 1796) [15, 527];

3) Символообраз ночной страшной птицы близ могилы как центральное воплощение-олицетворение кризиса («Кладбище»);

4) «Камни надгробны вдруг потряслися...» («Сон») [14, 205].

Осмысление Смерти как «проводника» из конечного земного Бытия в бесконечный мир Вечности – ярко представлено и в известном стихотворении Каменева «Кладбище» (1796): «В жизни он терпит; в смерти получит / Вечности счастье все...» [14, 186].

Примечательна в историко-литературном контексте гипотеза В.Э. Вацура – о роли так называемой «суггестии» в складывающейся романтико-элегической мироконцепции. Это «подсказывание», «внушение», «наведение» (можно добавить: своеобразное «гипнотизирование»!) питает «эмоцию страха» как зерно «идеи Возвышенного», которая, в свой черед, соотносима «...с наличием в человеческом сознании «неясных», «неопределенных» идей...» [4, 53]. Один из основоположников концепции так называемого «Ужасного Возвышенного» в мировой философской эстетике Эдмунд Бёрк отмечал такую развернутую во времени эволюцию лирических эмоций: от «окутанности тьмой и мраком (неизвестности)» – через феномен силы, «огромной власти» и «внезапной боли» – к идеологии Бесконечности и Вечности [2].

Известный в России рубежа столетий теоретик искусства Мальтебрэн в своем «Разсуждении об элегии» именно этот жанр связывал с подобной философией «высокого Страха», когда писал: «...радость отравляется прискорбным воспоминанием, <...> она смешана с беспокойным страхом» [20, 220]. В случае с поэтикой Гавриила Каменева власть элегической модели в ходе формирования танатологических мотивов бесспорна. Но, как

убеждает нас комплексный анализ протекающих тем и образов в произведениях Семена Боброва, видимо, и у этого поэта следует признать полноправность тонов «скорбной элегии». В.Л. Корвин, к примеру, убежден, что именно благодаря долгосрочному «воздействию» лирико-философской системы Боброва был успешно преодолен кризис русской «элегической школы», последовавший уже к началу 1820-х годов. Как раз у Боброва, замечает далее исследователь, контрастная двойственность лирической темы выражалась наиболее ярко: через оппозицию – «царственное великолепие» и «угроза гибели» [10, ч. 4, 5, 9].

К.Н. Григорьян в своих наблюдениях уже над романтической элегией последующего времени окончательно доказал значимость для миропонимания этого жанра поэтософии Возвышенного. Согласно концепции ученого, второй «ступенью» осмысления Бытия в этой модели как правило выступает «...тоска по другой жизни, стремление находить удовлетворение в Возвышенном (мир Идеала)» [7].

Произведения Боброва и Каменева в итоге, благодаря как раз новой танатологической картине мира, выходят к новым горизонтам предромантизма и становящегося романтизма. Наиболее здесь показательны такие приметы-рефрены, как: поэтика сна – «пробуждения к смерти», культ смерти как всевластной «управительницы» катаклизмов и катастроф Бытия, фокусировка – прежде всего через символику огня и света – образа «посланника Смерти» (ср.: бобровский «ангел смерти» в «Ночи» или «крылатая жена» среди «огненных столпов» и молний – у Каменева («К П.С.Л.Р.»)).

Говоря о «английском контексте» русской предромантической танатологии, примечательно «составить» и еще один «дуэт»: Семен Бобров – Ефим Люценко. Оба названных автора, поэты-современники, устойчиво обращались к переводам из английских писателей. В случае с творчеством Боброва, насколько позволяют судить современные научные гипотезы, это сложилось даже в целостное явление диалога английской и русской традиций в так называемой «кладбищенской поэзии» (см.: [1; 21]).

Поэтологию «возвышенной Смерти» в ее развитии из философской оды к новым, предромантическим тенденциям наглядно можно увидеть через сопоставление од Боброва и Люценко: «Торжественное вдохновение ночи» (1787) – и «Взор на будущее» (1796), соответственно.

1. Поэтика Бездны / Ночи / Хаоса

А. Бобров

– «Да будут изумленны очи / В ужасных небесах летать, / Да будут в ризе темной ночи / Узоры дивны созерцать...» [3, 25];

– «...небо страшно воспекает...» [3, 26];

– «Почтож миры не померкают, / Чтоб ночь в тьме вечной углубить, / И солнцы в низ не упадают...» [3, 27]

Б. Люценко

– «В пучину вечности, за двери мрачна гроба...»;

– «И тут как в хаосе, как в пропасти глубокой...» [16, 135–136];

– «Чудесный хаос, тьма, в которой я тону...» [16, 137].

В целом, здесь налицо предсказывание предромантизма как мировоззрения, когда «... именно ужас может рождать не только сильные ощущения и чувства, но и доставлять подлинное эстетическое наслаждение» [5, 51–52].

2. Символика Огня / Света

А. Бобров

– «Разсыпала свой блеск дрожащий / Вечерняя звезда с небес...» [3, 25];

– «...вместо искр он позлащенны / Выносит звезды за собой...»;

– «...рдясь в странах безвестных / От миробытия луч их...» [3, 26–27].

Б. Люценко:

– «Чистейший жизни огонь, сей дар небес благих...» [16, 137].

3. Мотив «явления – озарения» Божественной души и картина возможной Гармонии

А. Бобров:

– «Гармонии горней чудеса» [3, 26];

– «Открой мне лестницу чудесну, / К земле спущенну с горных мест, / <...>
Возходит мудрый выше звезд» [3, 29];

– «... в славе выведешь за нами / Собор катящихся миров» [3, 29].

Б. Люценко:

– «Божественна душа! Я зрю тебя удобно...» [16, 138];

– «Взгляни на Океан эфира безконечный, / На солнце, на миры, на сей порядок вечный...» [Там же].

В случае с мотивом поиска Божественной Гармонии предромантические перспективы у сравниваемых поэтов также абсолютно очевидны – идет постепенная кристаллизация предромантической философии Гения (мудреца) – ср. выделенные курсивом фрагменты стихотворения Семена Боброва.

Еще многогранней литературный контекст, подводящий к теме Смерти, в случае с творчеством Анны Турчаниновой. Для И.Н. Розанова имя ее стояло в одном ряду с учеником М.М. Хераскова – Бобровым, устойчиво соотносясь и с масонской аурой [18, 21–23] (в целом, заметим, появление темы Смерти в русской женской поэзии XVIII века исследователи связывают с именем Елизаветы Херасковой: [8, 61]).

Некоторые опыты Анны Турчаниновой в свое время сам А. Веселовский провозгласил «...первым проблеском знакомства с романтизмом» в России [6, 131–132] (курсив наш. – А.П.). П.А. Орлов именно поэзию Турчаниновой упоминает, выходя на проблематику русского «юнгианства» (столь важного для предромантического движения и в целостности) [12, 254]. Именно П.А. Орлов выделил в самостоятельное художественное целое своеобразную турчаниновскую «диологию о смерти» – «Ода. Достоинства смерти» и «Себе эпитафия» (обе публикации – в «Приятном и полезном...», Ч. 18 за 1798 год).

Первое из названных произведений реализует заложенную в нем энергетику «высокой танатологии» путем парадоксального столкновения антонимичных онтологических понятий, сравним:

Смерть – достойная любви,
Прах – во мрачный гроб скрываешь,
Дух – в обители свои [17, 298];

Ах! врагом тебя ли числить?

.....

Быть достойным мзды твоей? [17, 299].

Стержневым выступает в оде пафос духовного освобождения и взлета (даруемых Смертью!): «Ты наш дух освобождаешь, / <...> / Узы тяжки разрушаешь...» [17, 298].

«Себе эпитафия», в принципе, близка отчасти поэтике позднего сентиментализма, не случайна формула финала: «Вздых – будет мой веноч, / Слеза – мой монумент...» [17, 304]. Однако абсолютизировать влияние этого направления здесь не следует. «Возмутителем спокойствия» оказывается символообраз Вечности, путь к которой пролегает через Смерть, с непреложным «освобождением Духа»:

И в гробе так желаю, –
Ты вечность не забудь,
Тебе напоминаю! [Там же].

Диалог миропонимания предромантизма и становящегося романтизма с философией Смерти искал себе не только тематический «выход», но и жанровое воплощение. Уникальной художественной лабораторией оказалась для многих авторов этого времени – Элегия. Выход на поэтософию Смерти в пределах жанра элегии отчетливо наблюдается в последней четверти XVIII столетия прежде всего у писателей, ориентированных на диалог с предшествующей традицией философического классицизма. На будущее интересно сопоставить в этом плане поэтику ряда «элегических од» Капниста и Державина с элегическими опытами «художников слова» уже новой, раннеромантической формации – Андрея Тургенева, Александра Мещевского и ряда других.

1. Альтишуллер М.Г. *Оратория «Целение Саула» в системе поздней лирики Г.Р. Державина // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 268–281.*
2. Бёрк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного. М., 1979.*
3. Бобров С. *Разсвет полнощи: в 4 ч. СПб., 1804. Ч. III.*
4. Вацуро В.Э. *Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.*
5. Вершинин И.В., Луков В.А. *Предромантизм в Англии. Самара, 2002.*
6. Веселовский А. *Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916*
7. Григорьян К. «Ультраромантический род поэзии» (*Из истории русской элегии*) // *Русский романтизм. Л., 1978. С. 79–117.*
8. *История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). М., 1979.*
9. *История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век / отв. ред. Ю.Д. Левин. СПб., 1996. Т. II: Драматургия. Поэзия.*
10. Коровин В.Л. *Пушкин и Бобров // Филологические науки. 1999. № 4. С. 3–10.*
11. Николаев Н.И. *Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века Архангельск, 1997.*
12. Орлов П.А. *Русский сентиментализм М., 1977. С. 250–255.*
13. *Поэты 1790-1810-х годов. Л, 1971.*
14. *Поэты начала XIX века / вступ. ст. и комм. Ю.М. Лотмана. Л., 1961.*
15. *Поэты-радищевцы / под ред. Вл. Орлов. Л., 1935.*
16. *Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. XI.*
17. *Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. XVIII.*
18. Розанов И.Н. *Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца: историко-литературные очерки. М., 1914.*
19. Серков А.И. *Русское масонство. 1731–2000: энциклопедический словарь. М., 2001.*
20. *Сын Отечества. 1814. № 51.*
21. Хурумов С.Ю. «Ночная» «кладбищенская» английская поэзия в восприятии С.С. Боброва: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.

Н.И. Платицына
N.I. Platitsyna

**ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА, ХОЛОКОСТ И СУДЬБА ХУДОЖНИКА
 В РОМАНЕ Д. ФОНКИНОСА «ШАРЛОТТА»**

**WORLD WAR II, THE HOLOCAUST AND THE ARTIST'S FATE
 IN D. FOENKINOS'S NOVEL "CHARLOTTE"**

Цель статьи заключается в изучении проблематики и поэтики романа современного французского писателя Д. Фонкиноса «Шарлотта», еще не становившегося объектом исследования в отечественном литературоведении. Констатируется идеологическая соотнесенность романа с классической традицией антивоенной (антифашистской) прозы, сохраняющей свою актуальность и сегодня. На основе применения биографического, культурно-исторического, психологического, поэтологического, рецептивного методов и подходов охарактеризованы способы художественного осмысления проблемы «человек и Вторая мировая война». В центре внимания автора романа – судьба немецкой художницы еврейского происхождения Шарлотты Саломон, погибшей в концентрационном лагере Аушвиц-Биркенау. Существенно, что жизнь Шарлотты реконструируется по книге ее автобиографических рисунков «Leben? Oder Theater?», при этом изображение отдельных жизненных ситуаций сопровождается субъективно-личностной рефлексией писателя. Высказывается предположение о том, что в отличие от художественной прозы, созданной непосредственными участниками войны, тексты новейшей литературы (в том числе – и роман Фонкиноса) демонстрируют сфокусированность на отдельном человеке и его индивидуальном травматическом опыте. Отмечена оригинальная жанровая природа анализируемого произведения – роман-верлибр. Обозначены перспективы его дальнейшей интерпретации, предполагающие установление типологических связей между романом «Шарлотта» и западноевропейским «романом о художнике» (Künstlerroman), рассмотрением романа в контексте творчества Фонкиноса и, шире, в контексте современной французской литературы.

Ключевые слова: *современный литературный процесс, Фонкинос, «Шарлотта», Вторая мировая война, художник и тоталитарное государство, «преодоление прошлого».*

The aim of the article is to study the set of problems and poetics of the novel "Charlotte" by David Foenkinos that has not been studied in the Russian Literary Studies yet. The researcher states the ideological correlation between the mentioned novel and the traditional antiwar (antifascist) prose that seems to be still up-to-date; characterizes ways of artistic reflection on such a problem as "men for the duration of the World War II", basing on such methods and approaches as biographical, historical and cultural, psychological, poetological and receptive. The writer focuses on life of Charlotte Salomon, the German artist with Jewish roots, who died

in Auschwitz-Birkenau. It is important to know that Foenkinos reconstructs Charlotte's life according to the collection of autobiographical drawings "Leben? Oder Theater?" Still, the author's depiction of situations that take place in her life has very personal character. We suppose that the difference between the writings by people who saw the war and the works of nowadays (not excepting "Charlotte") is that modern fiction focuses on an individual and their psychological traumas. In addition, we highlight the uniqueness of such a genre as novel verslibre that the writer uses in his work and mark the research perspectives. We plan to give a more detailed interpretation of the mentioned book, drawing typological parallels between "Charlotte" and traditional Western Europe "novel about the artist" ("Künstlerroman") and to study the literary effort by Foenkinos in context of all his books as well as in context of the French modern literature.

Key words: modern literary process, Foenkinos, "Charlotte", World War II, an artist in totalitarian state, overcoming the past.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-46-56

Имя современного французского писателя, сценариста, музыканта Давида Фонкиноса (David Foenkinos, р. 1974) известно российскому читателю по романам-бестселлерам «Эротический потенциал моей жены» (2004), «Нежность» (2009), «Леннон» (2010), «Шарлотта» (2014), «Тайна Анри Пика» (2016), «Две сестры» (2019) и др. Фонкинос – обладатель многочисленных литературных премий, среди которых особое значение имеют премия Франсуа Мориака (за роман «Идиотизм наизнанку», 2001), премия Теофраста Ренодо, учрежденная в 1925 году в качестве дополнения к Гонкуровской премии, и Гонкуровская премия лицейстов, основанная в 1988-м и позиционируемая как «младшая сестра» Гонкуровской премии (обе премии присуждены за роман «Шарлотта», 2014). В 2014 году 2000 французских школьников из 57 лицеев выбрали роман «Шарлотта» среди 15 других романов, отобранных Гонкуровской академией. Это обстоятельство чрезвычайно воодушевило Фонкиноса, признавшегося в интервью: «Когда я подписываю романы в книжных магазинах, очередь в основном состоит из пожилых людей, поэтому я ужасно обрадовался, что за "Шарлотту" мне присудили Гонкуровскую премию лицейстов» [4].

Произведения писателя переведены на сорок языков. Романы «Нежность» («La Délicatesse») и «Тайна Анри Пика» («Lemystère Henri Pick») были экранизированы («Нежность» – 2011 г., реж. Д. Фонкинос, С. Фонкинос; «Тайна Анри Пика – 2019 г., Р. Бенансон). В беседах с журналистами писатель часто упоминает о том, какое значение для становления его личности и творчества имеют русская культура, искусство и, прежде всего, литература, а также тепло вспоминает о посещении России и Республики Беларусь (так, например, Фонкинос был участником делегации Посольства Франции в Республике Беларусь, посетившей 14 февраля 2018 года Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова с целью открытия т.н. Французского уголка, располагающего справочными, учебными, научно-популярными материалами для изучения французского языка и французской культуры. В дар библиотеке университета были переданы издания по истории и географии Франции, современные учебники французского языка, а также учебники по подготовке к международным экзаменам). Существенно, на наш взгляд, замечание Фонкиноса о его духовной связи с русским культурным миром: «Для меня очень важно, что мои романы столь популярны в вашей стране, ибо я тесно связан с русской культурой. Я испытываю к России сильные чувства. Думаю, дело в том, что первыми прочитанными мною книгами были русские романы XIX века. Кроме того, я увлекался музыкой Прокофьева, живописью Малевича. Даже пробовал выучить язык. В 1997 году отправился в Санкт-Петербург, чтобы увидеть квартиру, где жил Достоевский, и места, имеющие отношение к героям Федора Михайловича» [4]. Увлеченность «русской темой» сближает Фонкиноса с рядом современных зарубежных авторов, в поле творческого

внимания которых оказываются Россия и русский национальный характер, события русской (российской) истории, прецедентные тексты русской литературы и т.д. (ср.: «Идеаль» Ф. Бегбедера, «Красные кораллы» Ю. Герман, «Жребий» Э. Манро, «Берег Утопии» Т. Стоппарда и др.). Так, в романе «Тайна Анри Пика» появляется неизменно волнующий Фонкиноса образ А.С. Пушкина. В сознании французского писателя образ великого русского поэта связан «с идеей страдания и абсурдной смерти творческой личности» [13, 303]. Эта идея находит отражение и в других романах Фонкиноса.

На вопрос о том, какая из его книг наиболее важна для самого писателя, Фонкинос в 2016 году ответил: «Думаю, лучшее, что я создал, – роман "Шарлотта" о немецкой художнице Шарлотте Саломон, которая в годы войны погибла в Освенциме. Своим мэтром она считала Марка Шагала. В данном случае я видел миссию в том, чтобы вернуть ее имя из небытия. Мне это удалось. Книгу изучают в школах. Установлены мемориальные доски. Сейчас работаю над фильмом о Шарлотте» [4]. «Возвращение из небытия» имени Шарлотты Саломон (1917–1943) осознается как вклад Фонкиноса, писателя и человека, в дело сохранения исторической и культурной памяти, памяти о Второй мировой войне, о трагедии Холокоста, трактуемого в широком смысле как преследование и массовое уничтожение представителей различных этнических и социальных групп [17]. Несмотря на неослабевающую популярность романа среди обычных читателей (в русскоязычном сетевом пространстве существует множество любительских откликов, мини-рецензий, комментариев), оснований для осмысления его профессиональной рецепции (научной и литературно-критической) не так много. Это суждение справедливо и для творчества писателя в целом. В отечественной филологической науке пока не существует ни одной диссертационной работы или монографического исследования, посвященных художественной прозе Фонкиноса. По-видимому, пока нельзя говорить и о наличии полноценных литературоведческих статей, анализирующих те или иные аспекты произведений писателя.

Наиболее ценные наблюдения о некоторых (преимущественно лингвостилистических) особенностях повествовательной стратегии Фонкиноса, а также о специфике языковой репрезентации в его романах образа России и русских содержатся в статьях Ю.В. Степанюк [10; 11; 12; 13]. Несомненный интерес представляет статья Т.Н. Амиряна «Поэтика жанра экзотификции: между фактом и вымыслом» (2021), констатирующая принадлежность романа «Шарлотта» к жанру экзотификции, который апеллирует «к коллективной памяти аудитории», «возвращая» известные имена прошлого или переписывая истории их жизни по-новому» [1, 156]. В статьях М.Д. Воронцовой, В.А. Лавриненко, М.В. Миновой [2; 6; 8] произведения Фонкиноса упоминаются вместе с другими текстами в связи с решением актуальных лингвистических проблем. Между тем, художественное наследие писателя, включающее на сегодняшний день 18 романов, новеллы, произведения для детей, нуждается в системном изучении, предполагающем, в том числе, осмысление его (наследия) места в современном литературном процессе.

Статья представляет собой первый в отечественном литературоведении опыт анализа одного из знаковых произведений Фонкиноса – романа «Шарлотта» («Charlotte», 2014), снискавшего писателю, как уже упоминалось, любовь читательской аудитории и упрочившего его положение среди крупнейших западноевропейских (прежде всего, французских) авторов.

С одной стороны, роман «Шарлотта» может быть рассмотрен в контексте классической для западноевропейской литературы традиции «романа о художнике» (*Künstlerroman*), с другой – он продолжает и развивает традицию антивоенной (антифашистской) прозы XX века. Этот второй аспект – корреляция исследуемого романа с традицией литературы о Второй мировой войне, сохраняющей свою актуальность и в первые десятилетия XXI века, – для нас наиболее важен. Как известно, к рефлексии национального прошлого, исторической и культурной памяти, проблемы личной и коллективной вины и ответственности, к преодолению травматического (военного) опыта

средствами искусства обращались многие писатели [9]. Проблема «человек и Вторая мировая война» получила развитие в творчестве В. Борхерта, Г. Бёлля, Веркора, И. Во, Р. Гари, З. Ленца, Р. Мерля, Дж. Олдриджа, У. Стайрона / Дж. Бойна, В. Гоби, М. Зузака, А. Зурмински, К. Исигуро, Дж. Литтелла, И. Макьюэна, П. Модiano, Б. Шлинка и др. Продолжающееся в современной литературе «преодоление прошлого» постепенно утрачивает то эмоционально-субъективное, глубоко болезненное, животрепещущее начало, которое было столь характерно для произведений участников и свидетелей войны. Авторы, принадлежащие к «поколению внуков / правнуков» и, следовательно, не имеющие непосредственного военного опыта, проходят собственный путь расчета с прошлым. Героями их произведений тоже становятся люди, познавшие войну, погибшие и выжившие в ее окопах, узники концентрационных лагерей, представители самых разных социальных слоев, профессий, возрастов, национальностей... Однако если прежде разрешение проблемы «человек и война» требовало от писателя соотнесения судьбы героя с судьбой целого поколения, «размывания» личного переживания, обретающего статус общего, распределения ответственности между всеми сопричастными войне («...я един со всем человечеством...»), то в современной прозе художественный фокус, кажется, начинает смещаться в сторону изображения *конкретного* человека с его *индивидуальным* травматическим или посттравматическим опытом.

При этом материалом для произведений современных авторов являются собственные детские воспоминания, сопровождаемые обращением к письмам, дневникам близких, прошедших войну («На примере брата» У. Тимма и др.), либо воспоминания самого участника военных событий («Гатуировщик из Освенцима» Х. Моррис, «Маленькая фигурка моего отца» П. Хениша и др.), либо – автобиографические тексты (в случае с романом «Шарлотта» – скорее, даже *медиатексты*), дополненные оценочными суждениями и комментариями писателя.

Роман «Шарлотта» посвящен трагической истории жизни и смерти немецкой художницы еврейского происхождения Шарлотты Саломон и основан на ее автобиографической книге «Leben? Oder Theater? Ein Singespiel» («Жизнь? Или театр? Зингшпиль»). «Синтетическое произведение» (К. Львов), «живописная автобиография» (А. Парашутов), «жизнь, превращенная в мультимедийное произведение искусства» (В. Койфман), «графический роман» (Дж. Джонс), книга Саломон состоит из многочисленных гуашевых рисунков, текстовых комментариев к ним и названий музыкальных сочинений, соответствующих, по мысли художницы, изображаемому событию. Эти экспрессионистические рисунки в манере Мунка или Шагала последовательно воссоздают жизнь семьи Саломон, члены которой наделяются вымышленной фамилией Канн (*от нем. köpnen – мочь, уметь*), бабушки и дедушки (представленных как господин и госпожа Кнарре (*от нем. Knarre – дуло, пулемет*)), мачехи (Паула Линдберг превращается в *Паулинку Бимбам*), преподавателя по вокалу Альфреда Вольфсона (Шарлотта называет его Амадеусом Даберлоном (*нищим Моцартом*)). «Drei-Farben-Singespiel» («трехцветный зингшпиль»), включающий **рисунки** с доминированием *голубого, красного, желтого* цветов, **текст** и **музыку**, задуман Шарлоттой как визуализация ее биографии («Я создам историю своей жизни, чтобы не сойти с ума» [5]). Но вместе с тем – это документ эпохи, фиксирующий напряженное движение исторического времени: Первая мировая война, Веймарская республика, Германский рейх, Холокост, «Хрустальная ночь», Вторая мировая война и т.д. Вдохновленный жизнью и творчеством Шарлотты Саломон, Фонкинос использует ее книгу-завещание как источник для создания собственного произведения.

Шарлотта Саломон родилась 16 апреля 1917 года в Берлине, в семье известного хирурга, профессора медицинского факультета Берлинского университета Альберта Саломона и его жены Франциски Грюнвальд. Зимой 1925 года мать Шарлотты выбросится из окна, а спустя 5 лет доктор Саломон заключит брак с оперной певицей Паулой Линдберг (Леви). Этому периоду жизни Шарлотты посвящены две части романа Фонкиноса. Здесь же

впервые обозначается и присутствие самого автора. Так, например, упоминание о первых днях супружеской жизни родителей Шарлотты или о школе принцессы Бисмарк, где училась будущая художница, становится в романе личным высказыванием писателя, характеризующим его отношение к героине и изображаемым событиям. Заметим, что таких личных высказываний в романе немало (ср.: «Онегин, добрый мой приятель, / родился на берегах Невы <...> Там некогда гулял и я...». А.С. Пушкин. «Евгений Онегин»)¹:

Юная новобрачная бродила по огромной квартире
На втором этаже доходного дома
В Шарлоттенбурге – *квартале Шарлотты*.
Это дом № 15 по Виландштрассе, близ Савиньиплатц.
Я часто гулял в тех местах
И влюбился в них еще до того, как узнал о Шарлотте
(курсив автора; выделено мной. – *Н.П.*) [14, 13].

...
Я тоже долгие годы спустя прошел по этой дороге,
Прошел много раз, по ее следам,
Туда и обратно, тем же путем, что маленькая Шарлотта.
И однажды я пришел в ее школу.
По вестибюлю бегали девочки.
Мне подумалось: вдруг Шарлотта еще бежит вместе с ними?
(выделено мной. – *Н.П.*) [14, 25].

Самоубийства матери и тети, о которых не подозревала Шарлотта, а затем и самоубийства бабушки (и других членов семьи) трагически повлияли на мироощущение художницы. В одном из писем Шарлотты, адресованных отцу и мачехе, содержится важное замечание: «Моя жизнь началась тогда, когда бабушка решила взять свою, когда я узнала, что то же самое сделала вся семья моей матери, когда я обнаружила, что я – единственная уцелевшая, и когда глубоко внутри себя почувствовала ту же склонность, тягу к отчаянию и к смерти» [16]. В классическом труде З. Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) обоснован известный тезис о том, что человек испытывает мощное воздействие двух основных инстинктов (влечений): Эроса (инстинкта жизни) и Танатоса (инстинкта смерти). Эрос постепенно угасает, в то время как Танатос сохраняет свою активность на протяжении всей жизни человека и исчерпывается только с его смертью («Влечения же к смерти, как кажется, непрерывно производят свою работу» [15]). Думается, эта дуалистическая концепция (или *дуалистическое представление о влечениях*) может быть применима и для оценки личности Шарлотты Саломон. Утрата *влечения к жизни* обусловлена, вероятно, наследственным фактором, но также и тем, что Шарлотта была лишена возможности полноценно любить и быть любимой, переживая смерть самых близких людей, вынужденно примиряясь с несправедливостью и жестокостью тоталитарного режима. Трагизм ее существования усиливается и по мере осознания национальной принадлежности («*В тринадцать лет Шарлотта внезапно открыла мир своего народа...*» [14, 33]), и в процессе физического и ментального развития:

¹ Упоминание о романе в стихах «Евгений Онегин» обосновано тем, что Фонкинос, получивший филологическое образование в Сорбонне и увлеченный творчеством Пушкина, прибегает к тем же способам включения образа автора в повествование. В романе «Шарлотта», как и в романе «Евгений Онегин», «текст и внетекстовый мир органически связаны» (Ю.М. Лотман).

Тысяча девятьсот тридцатый год –
Время отрочества Шарлотты.
Люди о ней судачили: она, мол, *живет, в своем мире*.
Жить в своем мире – чем же это чревато?
Мечтами и, несомненно, поэзией,
Но притом еще необычной смесью отвращения и блаженства.
Шарлотта могла страдать и смеяться одновременно.
<...>
Девочка все сильнее страдала от одиночества
(курсив автора. – Н.П.) [14, 29–30].

«Жить в своем мире», «удалиться в башню из слоновой кости» – желанный удел творческой личности, подлинного художника. Склонности и предпочтения Шарлотты – стремление к уединению, созерцательность, рефлексивность, мечтательность, одержимость чтением и рисованием – обнаруживают ее причастность к той особой категории героев, которых называют исключительными (или энтузиастами / музыкантами / художниками / романтиками): «Художник живет в бесконечном смятении – это его привилегия» [14, 78].

Беседы и споры гостей обогащали Шарлотту,
Она начала читать и читала много и жадно,
Буквально глотая Гёте, Гессе, Ремарка, Дёблина, Ницше... [14, 35].

Романы Г. Гессе, А. Дёблина, Э.М. Ремарка будут включены в «Schwarzen Listen» («черные списки») и сожжены в рамках «акции против негерманского духа», проходившей с марта по октябрь 1933 года в десятках городах Германии. Акция по истреблению книг, инициатором и исполнителем которой выступят Немецкий студенческий союз и молодежная организация НСДАП (гитлерюгенд), положит начало массовому истреблению людей (вспомним в этой связи хрестоматийное высказывание Г. Гейне: «... Там, где книги жгут, / Там и людей потом в огонь бросают». «Альманзор», 1823). В это же время доктор Саломон потеряет должность университетского профессора и начнет исполнять обязанности хирурга в Еврейской больнице, Паула Саломон уйдет из театра и будет петь в Культурном Фонде помощи еврейским деятелям искусств. А Шарлотта вместе с бабушкой и дедом отправится в поездку по Италии, которая вдохновит ее так же, как когда-то двухлетнее путешествие по итальянским городам вдохновило великого Гёте:

В Италии Шарлотта расширила свой кругозор,
Перед нею открылись новые горизонты,
От некоторых картин она приходит в экстаз,
Ее сердце колотится, как у влюбленной,
Лето тридцать третьего года – духовное рождение девушки.
В становлении творческой личности есть ключевой момент,
Миг, когда начинает звучать собственный голос художника,
И в нем расплывается сгусток эмоций, словно кровь в прозрачной воде [14, 49].

Будущее Шарлотты после возвращения из Италии, кажется, предопределено. Навсегда покинув школу, в которой все явственнее стало ощущаться враждебное отношение к *не-немцам*, Шарлотта Саломон занимается с приглашенными преподавателями и готовится к поступлению в Академию искусств (Школу изящных искусств). На многочисленных рисунках художницы, включенных в книгу «Жизнь? Или театр?» и хронологически связанных с событиями 1933–1938 гг., запечатлены ужасающие в своей грандиозности шествия национал-социалистов, антисемитские лозунги и ярость толпы,

разделяющей ненависть к чуждым «арийскому духу». Но пока еще Шарлотта противостоит всеобщему хаосу и чувствует себя защищенной в *своем* мире, в *своей* «башне из слоновой кости»:

Она выбрала путь между старым академизмом и современностью,
Безмерно восхищена Ван Гогом, открыла для себя Шагала,
Боготворит Эмиля Нольде, прочитав его знаменитую фразу:
Я люблю те картины, которые словно сами себя написали.
А ведь есть еще Мунк, и Кокошка, и Бекман.
Живопись захватила Шарлотту, она забыла обо всем остальном
[14, 53].

В 1936 году Саломон поступает в Берлинскую академию искусств. «Принимаете ли вы евреев?» – гласит подпись под одним из ее рисунков, изображающих Академию. В течение двух лет она изучает живопись. В романе Фонкиноса показано унижительное положение талантливой Шарлотты («Ее ведь просили держаться в сторонке, избегать разговоров с другими» [14, 54]) и вместе с тем – неминуемый процесс искоренения творческой свободы, «обуздания слишком вольных кистей» [14, 54], борьбы с «дегенеративным» («упадочным») искусством. «После сожженных книг – заплеванные картины» [14, 55], – в этой лаконичной формуле отражена одна из идеологических граней нацизма, основанного на тотальной репрессии. «Оригинальный, причудливый, страстный и поэтический» [14, 89] стиль Шарлотты Саломон, постепенно вырабатываемая индивидуальная техника, удивляющая самобытностью и дерзкой смелостью, будут высоко оценены на ежегодном конкурсе студенческих картин. Однако его результаты потребуются пересмотреть:

Присудить победу еврейке? Но это немислимо!
За конкурсом слишком пристрасно следят... [14, 90].
...Три дня подряд Шарлотта плакала безутешно [14, 91].

Положение Шарлотты в обществе, где расовые предрассудки вытесняют представления о ценности человеческой жизни, во многом определяется и внутренним состоянием героини. Острое осознание несправедливости, разочарованность и ощущение собственного бессилия вступают в сложное взаимодействие с чувством горечи от принадлежности к *иным*. Между Шарлоттой и ее подругой Барбарой, «чистокровной немкой», «белокурой и хорошенькой» и на этом основании получившей незаслуженную премию, устанавливаются те же мучительные отношения, что и между Тонио Крёгером и Ингеборг Хольм и Гансом Ганзенем. «Ясные, белокурые, с глазами цвета голубой стали» Ингеборг и Ганс недостижимы для Тонио, с упоением читающего «Дона Карлоса» и мечтающего жить «свободным от проклятия познания и мук творчества» [7], в той же степени, в какой для дочери доктора Саломона недоступна уютная бюргерская повседневность Барбары:

Ах, если б Шарлотта могла хоть недолго пожить, как подруга!
[14,54].

Столкновение с жестокой реальностью, прежде не столь очевидной или, скорее, неохотно замечаемой Шарлоттой, искренне верящей, как и ее дед, в то, что «Европа не ввергнет себя в новую страшную бойню» [14, 49], достигает апогея в ноябре 1938 года:

«Хрустальная» – вот как называли ту ночь
С девятого на десятое ноября тридцать восьмого года,
Когда разорвали еврейские кладбища,
Уничтожали имущество,
Громили тысячи магазинов,
Разворовывали товары
<...>
Тысячами людей загоняли в концлагеря,
Тысячами...
Среди них оказался отец Шарлотты» [14, 99].

Доктора Саломона интернируют в трудовой лагерь Заксенхаузен, и только благодаря неустанным хлопотам Паулы через четыре месяца чудовищных мучений он будет освобожден. Шарлотта вскоре отправится на юг Франции, в средиземноморский курортный городок Вильфранш-сюр-Мер возле Ниццы, и вместе с другими евреями найдет временное убежище на вилле Оттилии Мур «L'Ermitage» («Эрмитаж»). Девизом Шарлотты, «опорой ее стоицизма» станут слова, произнесенные ее возлюбленным Альфредом Вольфзоном: *«Не забывай никогда: я верю в тебя, Шарлотта»* (курсив автора. – Н.П.) [14, 110]. Самоубийство бабушки, последующее заключение в концентрационный лагерь Гюрс, сексуальные домогательства деда, тяжелейшее возвращение в «Эрмитаж» – эти испытания, помноженные на уже пережитое, оказались бы непосильным бременем для Шарлотты. Сохраняя в памяти прощальные слова Вольфзона и внимая совету доктора Мориди: *«Если чувствуешь боль, выражай ее на холсте, на бумаге!»* [14, 147], Шарлотта начинает интенсивно писать.

Да, ей нужно жить ради творчества,
Нужно писать картины, чтобы не впасть в безумие [14, 147]

**Запечатлеть воспоминания в романической форме,
В длинных текстах, с картинками-иллюстрациями,
Чтобы эту историю можно было читать и смотреть**
(выделено мной. – Н.П.) [14, 148].

Так появятся более тысячи гуашевых рисунков, которые Шарлотта будет беспрестанно редактировать и сопровождать пояснительными комментариями. 769 гуашей войдут в книгу «Жизнь? Или театр? Зингшпиль», предвосхитившую, как часто отмечается, эру современного медиаискусства. Фонкинос, называя зингшпиль Шарлотты «жизнью, пропущенной через фильтр творчества» [14, 149], обращает внимание на свободное владение художницей техникой «раскадровки» текста: живопись, театр, музыка, кино сплавляются в единую полифоническую структуру. «Творчество на краю бездны» Шарлотты Саломон – это документ, подобно дневникам Анны Франк или берихтам Альфреда Андерша и Гюнтера Вайзенборна, обнажающий беспощадную правду прошлого. Может ли оно быть преодолено?

В начале 1943 года нацисты оккупировали юг Франции. Шарлотта Саломон и ее супруг Александр Наглер, ставшие жертвами анонимного доноса, были отправлены в один из крупнейших концентрационных лагерей Третьего Рейха – Аушвиц-Биркенау. В первый же день ожидавшая ребенка Шарлотта погибнет в газовой камере. Александр уйдет из жизни через три месяца после прибытия в лагерь.

На здании было написано: здесь принимают душ.
Перед тем как войти в душевую, женщины сняли одежду
И развесили на крючках с номерами.

Надзирательница кричит во всю глотку:
Главное, не забудьте свой номер!
И женщины запоминают последнюю цифру.
Их заводят в просторный зал.
Некоторые держатся за руки.
Дверь запирают. Двойной поворот ключа. Как в тюрьме.
Резкий, мертвенный свет искажает нагие тела.
Шарлотта, с ее животом, выделяется среди женщин.
Она стоит неподвижно, глядя куда-то вдаль,
Словно навек отрешается от настоящего,
Чтобы увидеть *другое*» (курсив автора. – *Н.П.*) [14, 182].

Свои рисунки, пронумерованные и озаглавленные «Жизнь? Или театр?», Шарлотта тщательно упакует и оставит на сохранение доктору Мориди. Она успеет это сделать до ареста. Позже Оттилия Мур передаст их отцу и мачехе Шарлотты, которые будут глубоко потрясены талантом художницы и в еще большей степени – неожиданной откровенностью запечатленного.

Она молчит.
Глядит на него.
Потом протягивает ему чемодан
Со словами: *здесь вся моя жизнь*.
Благодаря Мориди до нас дошла эта фраза –
ЗДЕСЬ ВСЯ МОЯ ЖИЗНЬ.
Что Шарлотта имела в виду?
Я отдаю вам произведение, где рассказана вся моя жизнь?
Или: я отдаю вам произведение, такое же важное, как моя жизнь?
Или еще: это вся моя жизнь, ибо жизнь моя кончена?
ВСЯ моя жизнь...
Эти слова не дают мне покоя,
И, наверное, все варианты верны (курсив автора. – *Н.П.*) [14, 159].

В 1961 году усилиями доктора Саломона и его жены Паулы в Голландии откроется первая выставка картин Шарлотты Саломон. Спустя десять лет наследие художницы будет передано в Еврейский исторический музей Амстердама. В 1981 году выйдет полное издание книги «Жизнь? Или театр? Зингшпиль» (ред. Д. Герцберг, англ. пер. Л. Венневиц). В 1980-х годах выставки Саломон пройдут в Амстердаме, Беркли, Лос-Анджелесе, Майами, Тель-Авиве и Берлине. Ее работы экспонировались в крупнейших музеях современного искусства (например, в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду или в Национально-художественной галерее Уайтчепел). В год столетнего юбилея художницы появится философско-документальная книга Марии Степановой «Памяти памяти», одна из глав которой будет посвящена Шарлотте Саломон (гл. 6 «Шарлотта, или Ослушание») (2017). В ряду этих событий роман Фонкиноса, несомненно, занимает важное место. «Возвращение из небытия», таким образом, действительно состоялось.

Есть в романе «Шарлотта» концептуальное упоминание о немецком философе Вальтере Беньямине (1892–1940), оказавшем существенное влияние на мировидение Саломон и в определенной степени разделившем ее участь:

Одно из его изречений может выразить суть ее творчества:
«Настоящая мера жизни – это воспоминание» (курсив автора. – *Н.П.*) [14, 143].

Зингшпиль Шарлотты – *воспоминание о жизни*. Роман Фонкиноса – *воспоминание о жизни и смерти*. К созданию своего произведения писатель шел долгое время. Потрясенный картинами Саломон, а затем и ее книгой «Жизнь? Или театр?», Фонкинос не мог решить для себя, в какой форме и как именно следует рассказать о судьбе и творчестве художницы. Он выбрал жанровую форму, которую, по-видимому, можно условно определить как «роман-верлибр», если иметь в виду, что специфика «свободного стиха» предполагает наличие заданного членения текста на стихотворные отрезки, не имеющие метра и рифмы. По справедливому замечанию М.Л. Гаспарова, верлибр представляет собой «идеальный аккомпанемент, откликающийся на каждый оттенок смысла» [3, 9]. Фонкиносу, кажется, удалось найти этот аккомпанемент.

Годы шли, я пробовал делать записи,
Неотрывно исследовал творчество этой художницы,
Цитировал, упоминал Шарлотту во многих своих романах,
Пытался начать эту книгу бесчисленное множество раз.
<...>
В какую же форму облечь мое наваждение?
<...>
И однажды я понял, *как* нужно об этом писать»
(курсив автора. – Н.П.) [14, 59–60].

С нашей точки зрения, дальнейшие перспективы изучения романа Фонкиноса «Шарлотта» могут быть связаны с его рассмотрением в контексте всего творчества писателя, а также – в контексте современной французской литературы, обращенной к осмыслению проблемы «человек и Вторая мировая война» (Л. Бине, Э. Вюйар, Ф.-А. Дезерабль, Т. де Фомбель и др.). Продуктивным представляется и еще один ракурс исследования, актуализирующий вопрос о поэтологической соотнесенности произведения Фонкиноса с западноевропейской традицией «романа о художнике».

1. Амирян Т.Н. *Поэтика жанра экзотификации: между фактом и вымыслом // Человек: образ и сущность*. 2021. № 3(47). С. 153–165.
2. Воронцова М.Д. *Семантико-синтаксическая характеристика предлогов sans/sin во французском и испанском языках (на материале художественной литературы) // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Лингвистика*. 2018. № 2. С. 125–133.
3. Гаспаров М.Л. *Экспериментальные переводы*. СПб., 2003.
4. Давид Фонкинос: «Чтобы понять Россию, надо читать Пушкина». Интервью Ю. Коваленко (Париж, 31.08.2016). URL: <https://portal-kultura.ru/articles/books/139128-david-fonkinos-chtoby-ponyat-rossiyu-nado-chitat-pushkina/> (дата обращения: 11.03.2023).
5. Койфман В. *Женское лицо искусства. Художница Шарлотта Саломон*. URL: <https://proza.ru/2018/06/22/465> (дата обращения: 1.04.2023).
6. Лавриненко В.А. *Функционирование окказиональных фразеологизмов в литературных текстах (на материале французского языка) // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова*. 2019. № 1. С. 203–207.
7. Манн Т. *Тонио Крёгер* / пер. с нем. Ю. Спасского. URL: http://az.lib.ru/m/mann_t/text_1903_tonio_kroger.shtml (дата обращения: 28.03.2023).
8. Минова М.В. *Риторические вопросы в художественном дискурсе // Актуальные проблемы общей теории языка, перевода, межкультурной коммуникации и методики преподавания: сб. статей Межвуз. науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.В. Бутылов*. Саранск, 2020. С. 166–173.
9. Платицына Н.И. *Человек и война в пьесе И. Вилквиста «Ночь Гельвера» // Славистички студии 20*. Скопье, 2020. № 20. С. 345–354.
10. Степанюк Ю.В. *Прагматические функции указательных детерминативов перед антропонимами в современной французской литературе // Эволюция романских*

- языков: от языка народности к языку нации: мат-лы Междунар. науч. конф. / отв. ред. И.В. Скуратов. М., 2018. С. 216–221.
11. Степанюк Ю.В. Аллюзивные топонимы в романах Давида Фонкиноса // Аутентичный диалог России и франкофонного мира в пространстве культуры, языка, литературы: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. М., 2020. С. 194–205.
12. Степанюк Ю.В. Образ России в романах французского писателя Давида Фонкиноса // Россия и Запад: диалог культур: мат-лы XXI Междунар. науч. конф. М., 2020. С. 385–399.
13. Степанюк Ю.В. Отражение жизни и творчества А.С. Пушкина в романе Д. Фонкиноса «Тайна Анри Пика» // Романские языки: взаимодействие литературы и культуры народов: мат-лы Междунар. науч. онлайн-конф. / отв. ред. И.В. Скуратов. М., 2020. С. 298–303.
14. Фонкинос Д. Шарлотта / пер. с фр. И. Волевич. СПб., 2016.
15. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. URL: <https://knigogid.ru/books/701944-po-tu-storonu-udovolstviya/toread/page-31> (дата обращения: 14.04.2023).
16. Charlotte Salomon: Leben? Oder Theater? URL: <http://www.charlottesalomon.de> (accessed: 14.03.2023).
17. What was the Holocaust? // Encyclopedia Holocaust. URL: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/introduction-to-the-holocaust> (accessed: 2.04.2023).

Е.М. Тюленева
E.M. Tyuleneva

**«Пороговость» как нарративный принцип
 в романе Бориса Дышленко «Контурсы и силуэты»**

**"THRESHOLDNESS" AS A NARRATIVE PRINCIPLE
 IN BORIS DYSHLENKO'S NOVEL "CONTOURS AND SILHOUETTES"**

Статья посвящена введению в исследовательское аналитическое поле одного из поздних романов Бориса Дышленко – «Контурсы и силуэты» (1996, издан в 2002), который, как представляется, манифестирует основные эстетические и творческие принципы писателя, образующие индивидуальный методологический комплекс и определяющие его авторскую стратегию. Ядерным компонентом комплекса является понятие «порог», метафорически характеризующее ситуацию неосуществленной / неосуществимой репрезентации и потому перенацеливающее текст на разработку самого порогового пространства, свободного от задачи выхода или преодоления. Как художник, Дышленко подключает живописную оптику, обеспечивающую видение порога как фактуры, плотности, компонентного множества – контуров и силуэтов, концептуализированных в заголовке романа. В ходе анализа выявляются основные направления разработки «пороговости» как нарративного принципа, формирующего текст. К ним относятся: оформление специфического пространства, построенного на перманентной смене фона и первого плана; развитие иммерсивного эффекта, нейтрализующего последовательность и детерминированность; обращение нарративного движения внутрь текста – к воссозданию / припоминанию / уловлению / узнаванию себя; овеществление текста как знаковой системы через масштабную и многоуровневую сеть знаков-предсказаний, на которые ориентируются герой-нарратор и читатель; опустошение жанровой структуры детективного повествования и дедуктивной логики; выведение проблемы нестабильности границ героя как эквивалента нестабильности повествования и – шире – внетекстовой реальности. Погружение в «пороговую» наррацию обнаруживает возможность достижения неразличения в связках Я–Другой и далее Я–Чужой/чуждый через идентификацию одного в другом и узнавание-присвоение. Этот сложный эффект характеризует «пороговую» оптику, которая в перспективе может формировать новое понимание и новые решения, как творческие, так и социальные.

Ключевые слова: Борис Дышленко, порог, пороговая оптика, пороговая наррация, нестабильность репрезентации, неразличение.

The article introduces one of the late novels by Boris Dyshlenko "Contours and Silhouettes" (1996, published in 2002), which seems to manifest the main aesthetic and creative principles of the writer, forming an individual methodological complex and determining his authorial strategy. A key component of the complex is the

concept of "threshold", which metaphorically describes the situation of unrealized/unrealizable representation and, therefore, redirects the text toward developing the threshold space, free of the task of exit or overcoming. As an artist, Dyshlenko connects pictorial optics, providing a vision of the threshold as a texture, density, component set - contours and silhouettes, conceptualized in the title of the novel. The analysis identifies the main lines of development of "thresholdness" as a narrative principle shaping the text. This "thresholdness" includes a specific space based on a permanent change of background and foreground; an immersive effect that neutralizes consistency and determinism; a turning of the narrative movement inside the text to recreate / remember / capture / recognize itself; objectification of the text as a sign system through a large-scale and multi-level network of predictive signs to which the character-narrator and reader are oriented; emptying the genre structure of the detective narrative and deductive logic; finding the problem of the instability of the character's borders as equivalent to the instability of the narrative and – more broadly – of out-of-text reality. Immersion in the "threshold" narrative reveals the possibility to achieve indistinction in the connections "I – Other" and further "I – Alien/strange" through identification of one in the other and recognition-assignment. This complex effect characterizes the "threshold" optic, which in the long run can form new understandings and new solutions, both creative and social.

Key words: Boris Dyshlenko, threshold, threshold optics, threshold narration, instability of representation, indistinguishability.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-57-65

Творчество Бориса Дышленко пока не осмыслено отечественным литературоведением, отдельные упоминания связаны в большей степени с характеристикой его текстов периода ленинградского андеграунда 1960–80-х годов и подчеркивают скорее общие тенденции этого явления: обращение к прозе «условного реализма» как индивидуальному мифотворчеству, «сопротивление всеобщей обезличенности, интерес к философии персонализма» [5], выбор стратегии «автобиографического самоутверждения», не характерной, например, для московского андеграунда [2, 5], разработка образа маленького / подпольного человека, антигероя [1; 2, 5]. В рамках литературной позиции самиздатского журнала «Часы» рассматриваются тексты Дышленко и в диссертации Е.В. Панкратовой [6]. Вместе с тем, описывая специфику манеры Дышленко и выстраивая его историко-литературную родословную, М. Берг говорит о советской версии «кафкианского» героя, видит параллели с «новым романом» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот и др.) и в качестве знакового источника называет прозу 1920-х годов, соотнося, к примеру, с романом О. Савича «Воображаемый собеседник» [2, 5] (хотя, заметим, что переклички с романом и его стилистикой все-таки частный случай, не являющийся определяющим для Дышленко и позволяющий скорее и самого Савича ввести в поле исследовательского внимания). Так или иначе, имя Бориса Дышленко пока наполняет контекстуальные ряды.

Нами уже было предложено несколько возможных ракурсов, индивидуализирующих поэтику Дышленко, применительно к раннему роману «Созвездие Близнецов» (1973–1974) [7; 8]. И для получения системного взгляда есть смысл обратиться к поздним текстам. В 1990–2000-е годы им созданы два романа – «Контур и силуэты» (1996) и «Людмила» (2006–2007), связанные общими идеями и устойчивыми мотивами. Здесь остановимся на первом, поскольку роман манифестирует важный для всего сверткста Дышленко (не только текстового, но и живописного) методологический комплекс. Отчасти он озвучен писателем в эссе «Порог» (2005) [4], но в «Контур и силуэты» выведен гораздо более объемно и многоаспектно как в плане условно теоретических размышлений, так и в их художественной реализации.

В понимании Дышленко, «мысль изреченная – мертва» [4], а «быть представлением – значит как раз не быть тем, что представляется» [3]; творящийся мир исчезает, стоит переступить метафорический «порог открытия», назвать неуловимое, обозначить границы, достичь отчетливого понимания [4]. Основная задача писателя – зафиксировать момент узнавания/понимания, но оставить его не до конца проявленным, оставить слово «в пути», без шанса на финальное прочтение, но с обязательным сохранением читательского интереса к попытке этого прочтения [4]. По сути, это обозначает отказ от пересечения порога, недоверие к трансгрессии («за порогом ничего нет» [4]), как, впрочем, и трансценденции, поскольку первостепенным становится проживание ситуации порога, бесконечное удержание на нем: «ты все время находишься на пороге, потому что процесс проявления на самом деле не останавливался» [3]. Как видим, здесь речь идет о понимании порога, отличном от пограничной ситуации К. Ясперса, хронотопа порога М. Бахтина или других концепций лиминальности, связанных с акцентировкой кризиса, перелома, инициационности и так или иначе приводящих к выходу/переходу за порог. Скорее контекстом становится общий для эпохи круг идей, связанных с нестабильностью репрезентации и возможностями генеративной поэтики, хотя, как представляется, и неотрефлексированный Дышленко специально: его художественные тексты, порой прямым авторским словом отсылающие к интересующим писателя эстетическим концепциям, не дают представления о степени его знакомства со структуралистскими и постструктуралистскими работами.

Поскольку концепция развивается обоими братьями Дышленко: Юрием – художником (даже лидирующем в этом братстве) и Борисом – писателем и художником, ситуация порога выстраивается как в литературе, так и в живописи. В лексиконе братьев Дышленко для обозначения искомой творческой ситуации (состояния текста или картины) используются слова «пороговый, найти порог, дойти до порога, вернуться на порог» [4]. И, думается, именно «живописное» видение направляет их к фактуризации порога, выявлению его компонентной наполненности, представлению в качестве некой генеративной плотности элементов со своей процессуальностью, которая может быть самоценной.

Так, роман «Контур и силуэты» уже своим заголовком концептуализирует авторскую методологию Дышленко и последовательно демонстрирует ее в рамках размышлений героя-нарратора: «Я хочу сказать, что на определенной стадии изображения или воспроизведения, когда некоторые предметы оборачиваются пустотами, и, наоборот, пустоты еще не превратились в предметы, ты оказываешься как бы на пороге восприятия, и здесь невозможно определить, является ли это изображение действительно изображением или оно всего лишь иллюзия, случайное образование, пространство, сложившееся из ложных, тоже еще не оформившихся контуров и пятен»². Случайные контуры и силуэты/пятна – это именно те фактурные элементы, которые позволяют запустить вариативность и нестабильность читательского восприятия, их финальное формообразование непредсказуемо: «при окончательном проявлении снимка сойдет на нет, исчезнет, уступив место более реальным деталям, например, тем, которые ты считал фоном, созданным из переплетения тоненьких линий, как тебе показалось, веточек дерева или куста». Не случайно возникает метафора уловления/узнавания реальности, как проявления фотоснимка. В этой процедуре вполне допустимыми предстают подмены, замещения, дефокализация и переакцентировка внимания: «по мере проявления оказывается, что то, что виделось тебе твоим собственным изображением, всего лишь фон, просто темное пятно, пустое пространство или часть стены..., а подлинным изображением ... были те самые тоненькие многократно пересекающиеся веточки воображаемого где-то вдалеке кустарника.

² Здесь и далее текст романа цитируется по электронной версии издания: Дышленко Б. Контур и силуэты: Роман. СПб.: ДЕАН, 2002. 256 с. [3]. Подчеркивания в цитатах мои. – *Е.Т.*

Теперь они выдвинулись на передний план в виде бесчисленных мелких морщинок на лице старика». Так всеобщая сотканность из контуров и силуэтов, не оставляющая возможности для окончательного разграничения и окончательного проявления, ставит вопрос о существовании человека и степени вероятности его идентификации: «ты и сам являешься не человеком, существом из плоти и крови, имеющим желания, душу и, может быть, сны... , а всего лишь пространством, обретшим какие-то очертания случайно и только с определенной точки зрения из-за окружающих и создающих твой контур предметов, или вообще прорехой на холсте, сквозь которую видно осеннее небо». Овеществление этой самой прорехи на холсте не дает размышлениям героя-нарратора остаться риторическим высказыванием и становится завязкой романа: он замечает, что на рекламном плакате известной певицы вырван глаз и через образовавшуюся дыру – «сквозь разорванный глаз» – синее «холодное осеннее небо». Так сразу наслоением образов и неопределенностью их границ создается генеративное пространство для расходящихся нарративных текстовых линий, обнаруживающих: а) метонимические и обратнo-метонимические замещения и подмены , невидимые вне подсобных сдвигов и складок реальности ; б) метафоризацию внутреннего или, напротив, метафизического видения ; в) экзистенциальный комплекс проявления/осуществления через травму.

На композиционном уровне мелькнувшая завязка тут же замутняется множеством побочных фактов, объектов, реакций. Внимание рассказчика переключает, отвлекая от события, неожиданно развивающаяся иммерсивность: *осеннее небо* запускает в тексте элегический пейзажный код – «яркие краски», «до невозможного трезвые запахи и холодный трепещущий воздух»; *холодный воздух*, в свою очередь, вызывает «пьянящее ощущение трезвости» и размышления героя об оксюморонности этого образа. При этом параллельно оформляется вторая линия восприятия, последовательно размывающая субъектность – умножается фактура, образы формируют разные планы, которые беспрестанно меняются местами: *небо сквозь разорванный глаз* (словно в границах этой прорехи) контрастирует с небом, не ограниченным рамкой («это холодное небо, оно ведь было и вокруг квадрата»), и вновь обратная метонимия: рамка выводит ограниченное ею изображение – *плакат* (квадрат) – на первый план. Но тут же новая смена планов: небо, оказавшееся фоном плаката, само попадает в рамку – в «обрамление сложнейшего, как географическая карта, рисунка скоплений желтых масс листьев: фьордов, заливов, шхер». Смена планов изображения и постоянно меняющиеся местами «рамка» и «картина», раскачивая ориентиры, создают почву для перехода от наглядных визуальных иллюзий к более абстрактным – нарративным. Сравнив процесс проявления события в тексте с возникновением изображения на рисунке («уже видны какие-то линии, их направления, пересечения, соотношения отрезков, потом постепенно появляется общее изображение, оно уточняется, обрастает дополнительными штрихами»), Дышленко усложняет ситуацию: недостаточно уловить процессуальность появления/проявления, нужно поработать с рамкой – замкнуть, закольцевать этот процесс. Соответственно, добавляется компонент «воссоздания» – изображение, событие, текст не будет твориться, создаваться как нечто новое, а будет воссоздаваться, припоминаться, прислушиваться к «опережающему эху». Это и даст возможность все время оставаться на пороге.

«Опережающее эхо» – слышание и видение того , что еще не произошло, – метафора порога и образ, позволяющий продемонстрировать неустойчивую плотность: одновременно наполненность, насыщенность и мгновенность, ускользание. В тексте эту плотность образуют многочисленные *знаки*, которые сопровождают героя. Отчасти они им и создаются: именно герой-нарратор настаивает на прислушивании к опережающим воспоминаниям, это он видит и считывает знаки, о которых рассказывает и размышляет, он воспринимает их как некое узнавание или сигнал. Вместе с тем ловить знаки начинает и читатель, постепенно понимая и принимая правила игры. И здесь его ждет новый поворот: это знаки потенциально способные стать событием, но всегда необязательные, не обязательно свершающиеся.

Ожидаемо это практически всегда знаки визуальные: рекламные плакаты, солнечный зайчик, за которым пятнышко лазерного прицела, фиолетовый пар, черный ангел над площадью, морщинки на лице старика и его берет, черная тень в луче света, шляпа, плащ, целлофановый пакет, визитная карточка, игральная карта, ключ... Даже если задействуется аудиальный план, т.е. герой слышит нечто, срабатывающее как посланный знак, это имеет визуальное сопровождение: знаковое слово произносится по телевизору или в разговоре с обязательно визуальным маркированным собеседником (седой респектабельный полковник, розовощекий молодой человек, старик в вагнеровском берете и т.п.). Если знак считывается в неожиданно возникшем воспоминании, оно тут же оформляется как флешбэк – инсценируется, превращается в операторский кадр, клип, сюжет.

Как сами знаки опережают события, так и обратно – сцепления знаков производят значения порой задним числом. В развивающейся наррации рассказчик не в состоянии уловить все послания в опережающем эхе, равно как и читатель, не видящий картину целиком, пропускает знаковые моменты (к тому же рассыпанные среди коллажированных фрагментов текста). Так искомый эффект как-будто-виденного, но пропущенного начинает проживаться уже в самом тексте. Он же требует возвращения (очередного закольцевания): для нарратора к сказанному (отсюда дословно повторяющиеся фразы и фрагменты), для читателя к прочитанному, но не считанному. А возвращение, в свою очередь, всегда предлагает новое сцепление знаков, ранее не учтенное. Развиваясь в тексте, знаки образуют схемы-связки: плакат-картина-кадр-экран телевизора, глаз-прицел-мишень, тень-чердак-пустой дом, шляпа-плащ-воротник... Знаковыми становятся петербургские топонимические локации: Средний проспект Васильевского острова, Концертный зал на Лиговском проспекте, дворы Капеллы и др. – попадание в их пространство предвещает возникновение события. Но именно предвещает, нестабильность связки *знак – событие* оставляет читателя в состоянии неуверенности в произошедшем, постоянного ожидания ответа и, соответственно, пребывания на пороге в поиске новых знаков.

Постепенно в тексте разрабатывается многоуровневая знаковая сеть с многообразным вариативом внутренних взаимодействий: знаки могут в огромном количестве насыпаться в единице текста, вводя героя и читателя в недоумение своей несвязностью и неосмысленностью, или напротив, порождать ожидание связки, если герой/читатель уже заметил некоторую закономерность и в сходных ситуациях начинает обращать внимание на внезапно появляющиеся детали, характеристики; работать как запускающие триггеры или, наоборот, знаки-обманки, симуляции, похожие на предыдущие, но не выстреливающие, или знаки, противоречащие друг другу, направляющие сюжет в разные стороны и не позволяющие ему состояться. Таким образом, текст одновременно и строится на знаках, и взрывается их множественностью, не оставляя герою/читателю возможности осуществить логическое заключение.

А логическое заключение здесь как будто важно, поскольку текст формально воспроизводит детективную структуру с исходной сценой загадочного убийства, интригой, запутанными обстоятельствами, саспенсом, нарастающим в ритмически активном повествовании с чередой случайных элементов, несоответствий, почти мантрических текстовых повторов и тревожащих визуальных образов, и наконец – интровертированным героем, берущимся расследовать произошедшее. Интертекстуальную поддержку жанру оказывает и петербургский тест, ожидаемо отсылающий к «Преступлению и наказанию».

Однако и узнаваемые образы Достоевского, случайными мазками расставленные в тексте – вновь по живописной, неререференциальной логике, и сцены из романа, отбирающиеся нарратором, выглядят необязательными, как будто лишь ассоциативно фоновыми. Но, как мы видели, план изображения и план восприятия неустойчивы: фон всегда готовится стать первым планом. Собранные вместе отсылки к роману Достоевского оказываются вполне системными и, конечно, продуктивными – они формируют принципиальный для текста комплекс, другое дело, что в нем актуализируется не преступление (как, впрочем, и у самого Достоевского), но и не наказание. Дышленко важны

другие три компонента, и именно они переводятся из фона на первый план: природа преступника; инаковость как чужеродность и потенциальная опасность; узнавание в другом/чужеродном/преступном себя. Поэтому Достоевский возникает при размышлениях о беспричинном вандализме («Мало ли психов в этом городе? Еще Достоевский удивлялся чрезмерному их количеству в Петербурге»), определении психологического портрета убийцы («Это Раскольников "себя убил" – киллер не убивал себя, он родился таким, этот ублюдок. Рождаются ли убийцами?»), характеристике типа высказывания героя-рассказчика («все это "записки из подполья"») и его опасном несовпадении с реальностью («Я пожал ему руку, поправил шляпу. Заметив его внимательный взгляд, усмехнулся. Я вспомнил Раскольникова»; недоверие к чужому и непохожему, оформленное массовой культурой в стереотипный образ опасного человека в шляпе и плаще с поднятым воротником, концептуализируется несколько раз вброшенной прямой цитатой «Эй, ты, немецкий шляпник!»). Наконец, ассоциативная параллель с романом Достоевского, раскручиваясь, формирует типично пороговую сцену узнавания: герой рассматривает предвыборный рекламный плакат (рекламные плакаты образуют лейтмотивные линии в тексте), на котором как будто узнает своего некогда однокурсника, потом куратора из андеграундного прошлого, ставшего к 1990-м полковником неназванной службы: «ведь это, может быть, и в самом деле не он. Это зависит от того, чего тебе хочется. Хочешь узнать – узнаешь, не хочешь – нет. Он тоже может поступить и так, и так. Помнишь, как на В...ом проспекте Раскольников со Свидригайловым играли в свой странный теннис через трактирное окно? Но они – помни это – все-таки узнали друг друга – никуда не денешься». Мотив узнавания, постоянный в «Контурах и силуэтах» и активно действующий, здесь через связку Раскольников – Свидригайлов получает элемент травматичности: сложный комплекс страха, отвращения, опасения и всегда потенциальной расплаты – все это экзистенциализирует узнавание. Поскольку узнавание мыслится как освоение и присвоение, совершенное – оно необратимым образом меняет самого актора. Закономерно оказывается, что с трудом узнаваемый-припоминаемый полковник (или с трудом забываемые прошлые отношения с ним, флешбэками до сих пор тревожащие героя) – это партнер героя по покеру, и буквальное узнавание не требовалось. Как метафора тенниса демонстрирует взаимное присвоение Раскольниковым и Свидригайловым друг друга, так герой и полковник, противостоя друг другу, все время присваивают себе приятеля-противника. В этом ряду и карточная игра предстает синонимом «тенниса» и новым овеществлением их интеллектуального пинг-понга длиной в жизнь. Их контуры и силуэты так многообразно и причудливо пересекались, неоднократно меняя фон и передний план, что при всей принципиальной разнице персонажей и их жизненного выбора границы между ними начинают стираться. Как, собственно, и границы самого героя: «Но если я себя самого вижу изнутри себя, то кто-то из нас не я». Так в одной связке оказываются *узнавание* – *присвоение* – *замещение*. Не случайно уже в первых абзацах в текст непредсказуемо врывается фраза из «Твин Пикса» Д. Линча: «Когда мы встретимся в следующий раз, это буду уже не я». Но в начале текста это лишь контекстуальный элемент, фон, кадр на телевизионном экране – текст принадлежит к тому периоду взаимодействия литературы с массмедиа, когда литературный нарратив перемежается рекламными и телевизионными фразами. Однако на протяжении текста есть масса случаев, когда эта фраза готова прорваться на первый план и, вероятно, многое объяснить. Но не прорывается, а остается в ситуации непроявленного референциального «дребезжания», подобно известному аудиовизуальному дребезжанию в фильме Линча.

Отчасти из-за этого мерцания знаков, но также и с помощью простого нарушения последовательности повествования стираются временные параметры и границы между событиями – можно только догадываться, что произошло раньше, как и произошло ли вообще. С этой же целью разводится фабула и сюжет. В сюжетной перспективе это действительно детективный кейс: есть серия убийств, в которых герой-рассказчик пытается разобраться, и, возможно, предотвратить следующие. Фабула с ее перестановкой

хронологических событий, повторами и подменами детективную логику опустошает и формируется уже не вокруг поиска убийцы и прекращения убийств, а вокруг самого убийства и, следовательно, его трагической неизбежности. Соответственно, если герой в сюжете проходит стадии условного детектива – свидетеля – потенциального убийцы, то на уровне фабулы – «это буду уже не я» – все гораздо сложнее, ведь именно сложность и нестабильность самоидентификации героя поддерживает пороговое состояние текста: не имея ответов на свои вопросы, он и сам не может переступить порог своей истории.

Вопрос о границах героя в тексте, разрабатывающем проблему порога, конечно, первостепенный. Ожидаемо он безмянен, его возраст, статус, род занятий лишь угадываются по ряду намеков и автобиографических деталей. Но важно не это – такой тип героя вполне характерен и для самого Дышленко, и для прозы последнего столетия. Важна неоформленность и проницаемость границ героя, призрачность его силуэта. Для демонстрации этого задействованы все уровни проявления персонажа: от характеристики образа и его функционала до собственной наррации героя в качестве фиктивного автора.

Стертый портрет, известно только, что он не молод, седой, выше среднего роста, носит шляпу и плащ. Собственно, именно это отсутствие не только особых, но и вообще примет, делает его похожим на портрет преступника, неразличение с которым достигает пика в финале романа: «Я повернулся на фоне портрета. Озабоченные, торопящиеся люди сновали передо мной, никто не обращал на меня внимания. Я усмехнулся про себя. Те, кто наблюдал это со стороны, могли сказать, что у преступника мания величия». Отсутствию внешности соответствует неоформленность тела («колыхаюсь, не чувствуя своего тела»); устойчивая невозможность увидеть себя, поскольку вектор зрения направлен от себя, за свои пределы («Я ведь и сам себя не вижу»), а потому замещение тенью, телевизионным персонажем или стереотипным образом человека в шляпе; восприятие себя как постороннего или желание потерять форму, скрыть себя («Мне захотелось пойти в баню – посидеть там нагишом, в одной простыне, чтобы стать невидимым»). В этом же направлении работают умножающиеся неполные, неосуществленные, не достигшие результата действия: «действительно, все еще происходило, но я не знал, что именно, какое действие я наблюдаю»; «я пропустил момент»; «Ты – телезритель, ты непричастен, ты никуда не ходил и ничего не совершал»). Все те моменты, в которых образуется какое-то событие с участием героя, впоследствии оказываются неоднозначными, требующими уточнения, продолжающимися, порой опрокинутыми или перетекающими в новое. А те ситуации, которые намекают на совершение героем преступления, остаются оборванными в кульминационный момент, оставляя событие на пороге. Или монтажная склейка показывает уже послесобытийный ракурс, ставя вопрос о неразличении, невозможности идентификации как самого события, так и героя.

Сложная процедура очерчивания контуров героя поддерживается его нелинейными отношениями с другими: как положено герою-интроверту, он очевидно противостоит толпе, засасывающей в свой водоворот, однако и растворяется в ней как некий «темный, обобщенный силуэт», которых много. Эта невыделенность порой агрессивно жёстова («раскрыли зонты. Я выстрелил своим и превратился в одного из них»), но так же и спасительна («Здесь [в метро. – *E.T.*] не было общей темы, общей цели, здесь каждый был сам по себе со своими мыслями и заботами, и это смягчало и облагораживало всех вместе»), хотя и трагически невозможна («Быть в этой массе, где с любым можно поменяться своими грехами ... Если не очиститься, то хотя бы сравняться. Ты пытаешься, но не выходит – остаешься пустым пространством, которое неизвестно почему не заполняется»). Герой как будто вырабатывает новые отношения с толпой, переводя и ее в вещественно-фактурный формат контуров и силуэтов. Тогда человек в шляпе и плаще – это лишь форма, перемещающаяся в пространстве, и любой подобный может заполнить освободившееся после него место, «пока оно сохраняет форму его тела». Речь идет о своеобразном пустом знаке, постоянно наполняющемся, но всегда ожидающем наполнения и потому нестабильном. Эту роль и выполняет в тексте силуэт в шляпе и плаще, активно мерцающий

отсылая к герою. Однако нет никаких оснований узнавать в нем героя. Эта симуляция узнавания и его ожидания, умножаясь, постепенно доходит до максимального обнажения: «Темная фигурка (плащ, шляпа), лавируя в пестром потоке, пересекала проспект. Вслед за ней устремились еще три, одетые примерно так же» – по всему тексту рассыпались сомнительного вида персонажи в шляпах и плащах, без нужды поднимающие воротник, «приподнимающие шляпу и снова надвигающие ее на лоб». Но и этого рассеяния недостаточно: герой периодически наблюдает за какой-нибудь из этих фигур из окна, с другой стороны улицы или по телевизору, непременно акцентируя внимание и на своей шляпе («Я вернулся в коридор ... и, проходя мимо вахтерши, вежливо приподнял шляпу»), а порой даже намекая на себя («Правда, он выглядит не совсем таким, какого ты привык встречать в тусклом трюме в своей прихожей»), вновь и вновь запутывая читателя. Это один из его способов подчеркнуть подвижность в связке *фон – передний план*, точно так же он все время случайно оказывается на фоне рекламного плаката одной из убитых певич, избирающегося полковника или портрета убийцы. Или, наоборот, на фоне окна (в оконном проеме), реализует пороговое неразличение жертвы-мишени, стоящей у окна, и убийцы-снайпера, стреляющего *из* окна. Теряющая информативность форма «в окне» обеспечивает пересечение контуров жертвы и убийцы, вплоть до осознания себя одновременно тем и другим: «Я подумал, что мог бы увидеть оттуда свои окна (узкий треугольник среди раздвинутых штор и человеческий силуэт на контражуре), если бы я сейчас был там». Заметим, что неоднократно возникает мотив спрогнозированности убийства и вызова убийцы (в том числе из глубин подсознания) самими певичами.

Так несколько с иной стороны заходит Дышленко к в общем-то традиционной возможности встречи с собой на пороге. Но у него речь идет не только об узнавании себя, или другого себя: «может быть, то, что по традиции называется раздвоением личности, на самом деле совершенно противоположное явление: идентификация одного в другом?». Это сложная форма неразличения, тождества-различия, при котором стирается граница Я – Другой и далее Я – чужой/чуждый. Максимально обостренно это переживание может обеспечить крайняя ситуация, близкая к преступлению (пре-ступлению порога), отсюда соответствующий текстовый сюжет, поддержанный трудноопределимым, немотивированным страхом, который дестабилизирует читателя и, следовательно, открывает его для текстового воздействия. Страх срабатывает в качестве некоего устойчивого триггера порога и потому часто выступает в этой функции у Б. Дышленко: как он вспоминает, первые разговоры с братом о пороге происходили в период работы над рассказом «Кромка», сюжет которого строился «на априорном страхе, страхе перед непонятным и потому завораживающим действием» [4]. И в «Контурах и силуэтах» страх не только спутник некоего непреодолимого зла, которое разливается в тексте, как захватывает и реальный Петербург 1990-х – этот фон тоже важен в романе, но это и реакция на поиск средств идентификации, узнавания-присвоения и последующей «переработки» зла – странная, отвратительная, но завораживающая возможность, которую можно/нужно осуществить. В том числе для этого необходима та новая «пороговая» оптика, которую предлагает Дышленко и которой руководствуется его герой: «Ты сжимаешь в кармане этот ключик, и в твоей власти принять решение. Ты блефуешь? Нет, это только кажется, что ты блефуешь. На самом деле, перед тобой снова выбор. Ты знаешь, на что идешь, и можешь выбрать поражение, а можешь и не выбрать его. Нет, это не победа, не выигрыш – выигравших нет в этой игре, но ты можешь не согласиться на поражение. А те... они стоят, не зная пока, что предпринять. Они думают, что ты блефуешь, они не знают, что у тебя на руках. <...> Я зажал ключ в кармане плаща и стал пробиваться в толпе черту навстречу».

1. Арьев А. Рид Грачев и «Миф о Сизифе» // *Звезда*. 2020. № 5. С. 204–220. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3791> (дата обращения: 10.05.2023).
2. Берг М. Воспоминания о будущем // *Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период)*. 1970-е. СПб., 2003. С. 3–20.

3. Дышленко Б. *Контурь и силуэты: Роман.* СПб., 2002. 256 с. URL: <https://coollib.com/b/443010-boris-ivanovich-dyishlenko-konturyi-i-siluetyi/read> (дата обращения: 10.05.2023).
4. Дышленко Б. Порог // *Звезда.* 2005. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/11/porog.html> (дата обращения 10.05.2023).
5. Иванов Б. На закате империи // *Часы.* 1976. Т. 1. URL: https://samizdat.wiki/images/7/7f/ЧАСЫ1_-9_-Иванов.pdf (дата обращения: 10.05.2023).
6. Панкратова Е.В. *Литературная стратегия самиздатского журнала «Часы»: концепция независимой литературы: дисс. ... канд. филол. наук.* Смоленск, 2019.
7. Тюленева Е.М. Пушкинский код в романе Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов» // *Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки».* 2021. № 4. С. 69–78.
8. Тюленева Е.М. К вопросу о «живописном» мышлении писателя-художника (роман Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов») // *Профессия: литератор. Год рождения: 1941. Коллективная монография.* Елец, 2022. С. 20–30.

Д.А. Тюлин
D.A. Tyulin

**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ «ПЕРСОНЫ»
В АЛЬБОМНОМ ЦИКЛЕ Д. БОУИ «ВЗЛЕТ И ПАДЕНИЕ ЗИГГИ
СТАРДАСТА И ПАУКОВ С МАРСА»**

**STRUCTURAL FEATURES OF THE POETIC "PERSONA"
IN D. BOWIE'S ALBUM CYCLE "THE RISE AND FALL OF ZIGGY
STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS"**

Статья посвящена особенностям реализации поэтической «персоны» и лирического героя в поэзии Д. Боуи. Альбомный цикл «Взлет и падение Зигги Стардаста и Пауков с Марса» является первой работой поэта, в центре которой находится поэтическая «персона» (термин взят из психологической системы К.Г. Юнга). «Персона» – литературная «маска», обладающая характеристиками персонажа, вокруг которой выстраивается альбомный цикл как художественное и поэтическое единство. Исполняя песни от лица «персоны» рокера-марсианина Зигги Стардаста и дистанцируясь от идеи аутентичности в рок-поэзии, Боуи руководствуется принципами имперсональности Т.С. Элиота – статья прослеживает разнородные проявления имперсональности в анализируемом альбомном цикле. То, каким способом «персона» проявляет себя через тексты песен, обуславливает особые взаимоотношения между лирическим голосом, «персоной», фигурой автора и читателем. Лирическое начало в текстах Боуи претерпевает постоянные идентификационные метаморфозы и периодически представляется амбивалентным, способным принадлежать как «персоне», так и связанным с ней безымянным героям. Обращаясь к концептуальным построениям формалистов Ю. Тынянова и В. Шкловского, статья предпринимает попытку объяснить, каким образом в поэзии Боуи выстраивается образ лирического героя. Неоднозначность отношений между «персоной», авторской личностью и лирическим голосом интерпретируется с помощью теории остранения, предложенной Шкловским. Статья описывает различные поэтические стратегии, которые Боуи использует для того, чтобы приблизить читателя к поэтической «персоне» и усилить ее значимость в рамках альбомного цикла и за его пределами. Руководствуясь теоретическими наработками Тынянова, посвященными поэтическому творчеству А. Блока, статья показывает, что лирический герой Боуи появляется в результате процесса медиации между читателем и различными концептуальными единицами в творчестве Боуи – «персоной», авторской личностью и множественными, зачастую неоднозначными лирическими голосами.

Ключевые слова: поэтическая «персона», лирический герой, имперсональность, лирическое «я», фигура автора, рок-поэзия, поэтический цикл.

The article studies the peculiarities of the implementation of the poetic "persona" and the lyrical hero in the poetry of D. Bowie. The album cycle "The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars" is the first work of the poet, in the center of which

there is a poetic "persona" (the term is taken from the psychological system of C.G. Jung). "Persona" is a literary "mask" that has the characteristics of a character, around which the album cycle is built as an artistic and poetic unity. Performing songs on behalf of the "persona" of Martian rocker Ziggy Stardust and distancing himself from the idea of authenticity in rock poetry, Bowie is guided by the principles of impersonality of T.S. Eliot. Thus the article traces the heterogeneous manifestations of impersonality in the analyzed album cycle. The way in which the "persona" manifests itself through the lyrics creates a special relationship between the lyrical voice, the "persona", the figure of the author and the reader. The lyrical "I" in Bowie's texts undergoes constant identification metamorphoses and periodically appears ambivalent, able to belong both to the "persona" and to the nameless characters associated with it. Referring to the conceptual constructions of the formalists Y. Tynyanov and V. Shklovsky, an attempt is made to explain how the image of a lyrical hero is built in Bowie's poetry. The ambiguity of the relationship between the "persona", the author's impersonality and the lyrical voice, is interpreted using the theory of estrangement proposed by Shklovsky. The article describes various poetic strategies that Bowie uses to bring the reader closer to the poetic "persona" and enhance its significance within the album cycle and beyond. Guided by the theoretical developments of Tynyanov, dedicated to the poetic work of A. Blok, the article shows that the lyrical hero of Bowie appears as a result of the process of mediation between the reader and various conceptual units in Bowie's work – the "persona", the author's impersonality and multiple, often ambiguous lyrical voices.

Key words: poetic "persona", lyrical hero, impersonality, lyrical "I", figure of the author, rock poetry, poetic cycle.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-66-72

«Персона» (нем. "die Persona") рассматривается психологом К.Г. Юнгом как «маска коллективной души, та маска, что симулирует индивидуальность, заставляя других и самого ее обладателя поверить в то, будто он индивидуален, тогда как он просто играет роль, через которую говорит коллективная душа (в оригинале Kollektivpsyche – коллективная психика)» [5, 216]. Применительно к творчеству британского поэта и певца Дэвида Боуи (David Bowie, 1947–2016) можно говорить о «персоне» как о способе реализации литературного персонажа, увеличивающем количество его измерений. Комбинация лирического голоса альбома с присутствующим в нем сюжетом, а также с концертными театральными практиками позволяет воспринимать «персону» в целом как нечто более полноценное и реальное, чем ее отдельные элементы.

Данная статья посвящена особенностям проявления «персоны» в соотношении с лирическим героем в альбомном цикле Дэвида Боуи «Взлет и падение Зигги Стардаста и Пауков с Марса» ("The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars", 1972). С момента создания этого альбома обычно отсчитывают начало периода использования Боуи в своем творчестве поэтических «персон». Альбом Боуи рассматривается по аналогии с поэтическим циклом, как обладающий единым кругом тем и даже сюжетом. В центре альбома находится поэтическая «персона», созданная Боуи, – рокер-марсианин по имени Зигги Стардаст.

По сюжету альбома, через пять лет Землю ждет апокалипсис из-за истощения ресурсов, общественного лицемерия, всеобщей тоски и подавленности, о чем повествует песня-экспозиция «Пять лет» ("Five Years"). На Землю прилетает посланник инопланетной высшей расы, космический рокер Зигги Стардаст, чье явление описывается в песне «Звездный человек» ("Starman"). Существенная часть нарратива альбома пересказана в заглавной песне «Зигги Стардаст» ("Ziggy Stardust"), составляющая своего рода «сценарий» альбома: Зигги становится звездой и рок-идолом, но в итоге погибает, растерзанный собственными поклонниками.

Литературная «персона» Зигги Стардаста оказывается шире, чем Зигги-персонаж, который проживает свою жизнь в музыкальном альбоме как в своего рода литературном произведении, при этом «персона» обладает схожими с персонажем правилами игры. Анализируя «персону» Зигги Стардаста, необходимо учитывать публичное поведение Дэвида Боуи, его высказывания и интервью, данные в образе, вживание в образ Зигги и существование на его периферии. Эта «персона» в творчестве Боуи составляется не только из того, что представлено в текстах альбома, но и из всего, что Боуи делает публично как актер; его перевоплощение рождает концепцию альбома как цикла, своего рода литературного произведения.

«Персона» для Боуи 1970-х гг. является условием творческой свободы, так как освобождает «я» песен от иллюзии полного совпадения с личностью поэта, в чем можно увидеть влияние концепции имперсональности Т.С. Элиота. Неаутентичность Боуи и его подчеркнутая театральность, функционирование поэзии в связи с «персоной» является бунтом против романтического представления об аутентичности и высшей ценности непосредственного переживания, исповедуемого современными Боуи рок-поэтами. В интервью, данному Л. Роксон, поэт шуточно заявляет, что является «игрушечной куклой Дэвида Боуи» [15], имея в виду невозможность создать действительно аутентичный, полностью настоящий образ себя в искусстве и рок-музыке, в частности. Удаляя из своих текстов лирическое «я», Боуи иронизирует над аутентичностью в поэзии и музыке, подчеркивая в этом интервью, так сказать, «неискренность» и искусственность своего рок-театра, и таким образом следует представлению, которое было сформулировано Т.С. Элиотом: «Поэт постоянно отказывается от самого себя <...> во имя чего-то более значительного» [4, 172].

Элиот верил в модернистский проект поэзии, которая должна была трансформировать предшествующий канон и создать новую и полную поэтическую картину мира. Поэтому такие понятия романтического творчества, как вдохновение и порыв, им решительно отменялись в качестве основы поэзии. Романтическая поэзия, по его мнению, наполнила литературу проявлениями индивидуализма, которые способствовали формированию клише романтического мышления, в то время как индивидуальностью стали оправдывать поэзию высокой степени новизны, но низкого качества.

В большой книжной коллекции Боуи с 1970-х было издание «Бесплодной земли» ("The Waste Land", 1922), этой сложной поэмы, демонстрирующей возможность полной диссоциации лирического «я». Можно предположить, что Боуи, хорошо знакомый с поэтическим творчеством Элиота, был наслышан и об идее имперсональности, сформулированной в эссе «Традиция и индивидуальный талант» ("Tradition and the Individual Talent", 1919). В эссе Элиот утверждает, что во имя своего поэтического мастерства поэт должен устранять из поэтического дискурса индивидуальные, выраженные личностные проявления: «Путь писателя к совершенству означает каждодневное самопожертвование, утрату индивидуальности» [4, 172]. По Элиоту, настоящая поэзия должна «в сущности стремиться к имперсональности» [4, 172], отсутствию выраженного авторского «я», которое должно быть отделено от поэзии. Боуи достигает творческой свободы и художественной самореализации за счет отказа в своей поэзии от лирического «я» как центра произведения. Он осознанно не допускает прочтения ни одной строки как сугубо личной, строго следуя принципу имперсональности и не допуская свою собственную индивидуальность в текст. В той же степени, в которой Боуи избегает соприкосновения с аутентичностью в театральных практиках, он отказывается от внедрения личного «я» в свои тексты, за счет чего дает возможность слушателю определять границы собственного взаимодействия с текстом.

Неудивительно, что при создании поэтической «персоны» Дэвидом Боуи используются художественные приемы, к которым прибегал Элиот. Как пишет Г.К. Косиков, «для Элиота отличительная особенность поэтической интуиции – способность образовывать новые единства, сплавливая внешне разнородные элементы опыта в

органическое целое» [1, 198]. Адаптация и реконтекстуализация разнородного художественного материала, активное использование чужого искусства, граничащее с плагиатом, постоянно подчеркивалось молодым Боуи как важнейший художественный принцип: «Единственное искусство, которое я изучаю, это то, которое я могу присвоить» [11]. «Персона» Зигги Стардаста действительно составляется из множественных разноуровневых заимствований – к примеру, на сюжетно-мотивном уровне Боуи берет за основу концепции альбома два текста: рок-оперу Э.Л. Уэббера и Т. Райса «Иисус Христос – Суперзвезда» ("Jesus Christ Superstar", 1970) и пестрящий библейскими отсылками научно-фантастический роман Р. Хайнлайна «Чужак в чужой стране» ("Stranger in a Strange Land", 1960), где главным героем является воспитанный марсианами мессия, которого в конце романа сжигает разъяренная толпа.

В период использования «персон» в 1970-х гг. Боуи в высшей степени интересовала искусственность создаваемых им образов, и он придавал ей большое значение, поскольку искусственный образ представлялся поэту существование, чище и ценнее, чем личная искренность или вышеупомянутая «аутентичность». Искусственная личность в системе Боуи ставится выше непосредственной, поскольку она оказывается гибче, острее реагирующей на знаки времени, в большей мере способной к переменам, самостоятельней и свободней в своем выражении. Зачастую реплики, вложенные в уста персонажа, становятся автономными, более свободными, нежели высказывания самого Боуи, в качестве художника занимающего позицию наблюдателя за собственным детищем. Граница и в целом выстроенная дистанция между автором и его героем позволяет условному автору делать своего персонажа смелее, резче и самостоятельнее в суждениях.

Однако отсутствие лирического «я» в поэзии Боуи, манифестирующее невозможность занять одну определенную точку зрения, не означает, что в песнях отсутствует лирическое начало. Скорее, оно то проявляется в говорящей «персоне», то расходится с ней. Принципы построения «персоны» в текстах песен обеспечивают особые взаимоотношения между «я», как оно проявляет себя в поэтическом тексте, «персоной» и реципиентом, то есть слушателем/читателем. Все эти пласты находятся в сложной взаимосвязи, которую требуется последовательно объяснить.

Рассмотрим, каким образом Боуи выстраивает взаимоотношения между «персоной» и слушателем, используя представление о «я», которое периодически претерпевает идентификационные метаморфозы и ставится в парадоксальные взаимоотношения с «ты» и «мы». В композиционно доминирующих песнях альбома «Пять лет», «Звездный человек», «Рок-н-рольное самоубийство» ("Rock 'n' Roll Suicide") эти метаморфозы имеют цель наладить контакт с воспринимающим сознанием, объединить слушателей с главным героем цикла. «Пять лет» является песней утомленного мира, изнывающего в ожидании пророка, которым является сошедший на Землю инопланетянин Зигги. С другой стороны, это и песня о падении в мир, поскольку в тексте высок уровень отстранения от объектов, воплощающих прозаическую и печальную реальность: «Я слышал телефоны, оперный театр [как назывались мюзик-холлы, популярные в эпоху Элиота], любимые мелодии. Я видел мальчишек, игрушки, электрические утюги и телевизоры» ("I heard telephones, opera house, favourite melodies. I saw boys, toys, electric irons and TVs" [6]). «Я» песни не действует, но наблюдает, и структура песни, в которой припев появляется только на последнем этапе, подчеркивает нарастание переживания, связанного с избыточностью окружающего мира. Таким образом, уже в первой песне цикла Зигги погружается в обыденный мир слушателя – обыкновенного человека. Боуи также напрямую обращается к слушателю, вводя в текст лирического адресата. «Ты» описывается как беспечное «ты» обыкновенного человека, не ожидающего чести быть включенным в поэтический текст: «Смеявшийся, машущий руками, очаровательно выглядящий, / Не думаю, что ты знал, что ты в этой песне» ("Smiling and waving and looking so fine / Don't think you knew you were in this song" [6]). То есть, «я» может принадлежать Зигги, но может и тому, кто видит Зигги и обращается к нам, делая нас сопричастными тексту. Это пример флукутации «я», амбивалентного и изменчивого.

В альбоме есть и другие примеры этого рода. На протяжении первых четырех песен в цикле Боуи ставит слушателя в зависимость от «персоны». В тексте «Звездного человека» «я» песни слышит по радио пророчество о Звездном человеке – таким образом исполнителем песни может оказаться как Зигги, которому дан дар ясновидящего, так и слушатель, к которому Зигги снисходит. В этой песне Боуи совершает лирическую перестановку, делая слушателя, который воспринимает стихи, исполняющим строки свидетелем явления Звездного человека. Боуи идентифицируется со слушателем, нарочно размывая лирическое «я», делая его «ты» в контексте сюжета, но «я/мы» в том, как подана строка: «Он бы рад спуститься и повидать нас, но боится потрясти нас» ("He'd like to come and meet us, but he thinks he'll blow our minds" [8]). Припев песни, взлетающий на октаву от слова «звезда» до слова «человек» звучит еще более вдохновляюще для слушателя, хоть и относится к мессианской фигуре Зигги.

Песня «Рок-н-рольное самоубийство» дает пример наиболее очевидного случая идентификации со слушателем. Зигги как «я» текста обращается к слушателю в торжественной коде, следующей после первых трех куплетов. Боуи хоть и поет от лица Зигги и про своего героя, изможденного временем и популярностью, на самом деле придает обращению «ты» две перспективы. В конце песни Боуи прорывает четвертую стену и обращается к слушателю напрямую, заявляя «ты не одинок, любовь моя» ("Oh, love, you're not alone" [7]), однако в первой части песни Зигги рефлексивует, и это его внутренний монолог, обращенный к себе. В то же время – это обращение может восприниматься и как обращение всевидящего автора к своему персонажу, и как диалог Зигги или даже самого Боуи со своими поклонниками. Это один из многих примеров того, как лирика Боуи открывается многозначной интерпретации, отказываясь от уточнения лирического голоса при сохранении влиятельного образа «персоны».

Отчасти о том, как конструируется лирическое начало, можно судить, принимая во внимание сказанное Боуи в интервью. Он подчеркивает, что находится в определенной конфронтации со своим порождением, как будто борется с «персоной», стремящейся в свою очередь вытеснить автора. Боуи стремится избежать соотнесения с типичным образом рок-звезды, постоянно подчеркивая в интервью и искусственность своей сценической «персоны», и нежелание «быть» рок-звездой настолько, насколько он хотел бы быть художником, кинорежиссером или театральным актером: «Никогда не чувствовал себя рок-звездой, рок-певцом или чем-то таким» [16].

Особенности реализации неаутентичной «персоны» в поэзии Боуи можно объяснить, опираясь на Ю.Н. Тынянова, пишущего о лирическом герое у Блока. Между Блоком, как его описывает Тынянов, и Боуи как поэтом, можно провести параллели, которые могли бы четче высветить принципы эмоционального воздействия поэтической «персоны» Боуи: «Блока мало кто знал. <...> Но во всей России знают Блока как человека, твердо верят определенности его образа <...> В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо» [2, 118].

Несмотря на очевидную «искусственность» образа рок-мессии, создаваемого Боуи, почитатели творчества поэта узнают в нем Боуи так, как будто действительно знают его. Саймон Кричли в посвященном творчеству Дэвида Боуи сборнике философских эссе описывает, как он увидел выступление артиста в 1972-м году в передаче BBC "Top of the Pops", в качестве очень личного события: «Никто не доставлял мне такого удовольствия, как Дэвид Боуи» [10, 11]. В другом эссе философ заявляет: «Боуи соединяет фрагменты моей жизни так, как никто больше» [10, 16]. Аудитория Дэвида Боуи испытывает, по словам того же Кричли, «экстраординарную близость» художнику [10, 18], хотя и не хотела бы знать его в жизни. Эта удивительная близость, несмотря на фактически непреодолимую дистанцию, достигается особенностями поэтической «персоны» Дэвида Боуи, которая существует всегда в мерцающей параллели с фигурой автора, порождая лирического героя,

то самое а-ля «человеческое лицо», которое обнаруживает Ю.Н. Тынянов в коллективном восприятии Блока как личности, а не как художника.

«Оличение» [2, 118] лирического героя Блока Ю.Н. Тынянов объясняет тем, что Блок постоянно заимствует «давно знакомые, традиционные образы», снабженные «эмоциональными нитями» [2, 120], например, лирическим усилением концовок стихов или использованием романсового обращения к читателю (лирическое «ты»). Аналогичные приемы использовал Боуи, придавая своей поэзии особую эмоциональность через театрализацию, поскольку иллюзия оказывается более эффективной, чем непосредственное самовыражение.

«Рок-н-рольное самоубийство» как финал альбома оказывается высшей точкой напряжения в цикле, где Боуи вводит непосредственное лирическое «ты» при крайнем драматизме лирической темы: лирическое «я», говорящее в тексте, утешает суицидального подростка, говоря ему/им «Ты не один (вы не одни), <...> Дайте мне ваши руки / Вы прекрасны» ("You're not alone <...> Gimme your hands / You're wonderful" [7]). Памятуя, что именно эта песня символизирует смерть самой «персоны», можно сделать вывод о том, что несмотря на определенную клишированность этих фраз в рок-культуре, театрализация и искусственность здесь полностью преодолеваются, и проводимые Боуи «эмоциональные нити» делают переживание не отстраненным, но абсолютно непосредственным и реальным.

Парадокс «неаутентичности» Дэвида Боуи в том, что его аудитория не рассматривала свойственную ему театральность как отвлеченную от личного переживания форму отстраненного искусства, напротив, публика максимально идентифицировалась со сценическим образом Боуи, перенимая такие визуальные аспекты его «персоны» как макияж, сверкающую одежду, вызывающий цвет волос. Зигги – вымышленная рок-звезда, отыгрываемая автором, но именно в ней аудитория невольно узнает Боуи как «лирического героя», псевдореальное человеческое лицо. Аудитория воспринимает образ Дэвида Боуи как личности, коммуницирующей с созданной «персоной».

Для поклонников Боуи его «лирический герой» – совершенная фигура, стиравшая грань между перформансом и реальностью, личность, порожденная уверенностью аудитории в амальгамации «персоны» и автора. Доказательством этого оказывается идентификация с ним, личное глубинное восприятие его поэзии, исключаящее отстраненное переживание. Но Боуи существует и в публичном поле, как фигура автора, стоящая над «персоной» или во взаимодействии с ней, существующая скорее для критиков, дающая комментарий к своим «персонам» через публичную персону. Однако и здесь Боуи присуща драматизация, он выявляет болезненную двойственность личности своего лирического героя, говоря о Зигги как о «нависшем над ним монстре» [12].

Таким образом Боуи акцентирует неоднозначность человеческой личности и личности художника, невозможность придерживаться одной стороны в искусстве или жизни, поскольку это ограничивает как творческую, так и человеческую индивидуальность. «Мое заявление очень точное, не считая того, что оно крайне многозначительное» [14], – утверждает сам артист в интервью журналу New Musical Express. В другом интервью он заявлял: «Если я что-то и внес [в культуру], так это огромное количество неоднозначности» [13]. Сущность этой неоднозначности в поэзии Боуи можно объяснить, обратившись к теории приема остранения В.Б. Шкловского: «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание "виденья" его, а не "узнавания"» [3, 13]. Боуи конструирует «персону» Зигги как образ инопланетного рок-мессии, включающий образ стоящего за ним автора, намеренно затрудняя однозначную интерпретацию условий, по которым они взаимодействуют между собой.

Подобно Блоку в представлении Тынянова, Боуи создает своего лирического двойника, «персону», которая при этом является расширенной версией персонажа, снабженной чертами авторской личности, поскольку транслируется через автора. Между авторской фигурой и «персоной» возникает напряжение. Как пишет Аннализ Купер, «Что

случается, когда играешь роль так хорошо и полно, что порождаешь нечто настоящее?» [9, 141]. Избавляясь от личной точки зрения в тексте, Боуи следует элиотовским принципам имперсональности, отделяя творческую «персону» от лирического «я» и выражая таким образом отказ от используемых в рок-поэзии принципов аутентичности, ограничивающих, по мнению поэта, творческую и личную свободу. Лирика Дэвида Боуи отказывается от конкретизации лирического голоса во многих песнях альбомного цикла «Взлет и падение Зигги Стардаста и Пауков с Марса», за счет чего провоцирует многозначность интерпретации и позволяет слушателю или читателю глубже погрузиться в текст, сближаясь с поэтической «персоной», или же погрузиться в текст в качестве адресата стихотворения, как происходит в песнях «Пять лет», «Звездный человек», «Рок-н-рольное самоубийство», где к адресату обращается амбивалентное «я» текста. Таким образом воспринимающее сознание идентифицирует себя то с «персоной», то со скрытым под литературной маской автором без осознания различия между ними. Идентификация происходит вопреки подчеркнутой неаутентичности инопланетной «персоны» Зигги Стардаста, поэзия Дэвида Боуи обладает сильным личностным воздействием на слушателя или даже читателя. Ощущение личной близости с автором возникает под действием лирического героя, образ которого создается на стыке между «персоной» и автором как индивидуальностью. Традиционные театральные элементы, к которым прибегает Дэвид Боуи, существенно усиливали эмоциональное воздействие «персоны» на аудиторию. В своем публичном поведении Боуи постоянно подчеркивал двойственный характер совпадения-несовпадения со своими «персонами», создавая тем самым динамическое напряжение между собой и ими.

1. Косиков Г.К. Т.С. Элиот // *Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX–XX вв.* (под ред. Г.К. Косикова) М., 1987.
2. Тынянов Ю.Н. Блок // *Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977. С. 118–123.
3. Шкловский В. Искусство, как прием // *О теории прозы.* М., 1929.
4. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант (пер. Н.М. Пальцева) // *Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX–XX вв.* (под ред. Г.К. Косикова). М., 1987. С. 169–176.
5. Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // К.Г. Юнг. *Собрание сочинений. Психология бессознательного.* М., 1994. С. 173–315
6. Bowie D. *Five Years // The Rise and Fall of Ziggy Stardust & the Spiders From Mars.* RCA, 1972.
7. Bowie D. *Rock'n'Roll Suicide // The Rise and Fall of Ziggy Stardust & the Spiders From Mars.* RCA, 1972.
8. Bowie D. *Starman // The Rise and Fall of Ziggy Stardust & the Spiders From Mars.* RCA, 1972.
9. Cooper A. *David Bowie's Sincerity // Theodore G. Ammon(ed.). David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel.* Chicago, 2016. P. 139–148.
10. Critchley S. *Bowie.* NY, London, 2014.
11. Crowe C. *The Playboy Interview with David Bowie // Playboy, September 1976.*
12. Jones A. *Goodbye to Ziggy and All That // Melody Maker, 29 October 1977.* URL: <http://www.bowiegoldoneyears.com/articles/771029-melodymaker.html> (дата обращения: 06.06.2023).
13. MacKinnon A. *The Future Isn't What It Used to Be. New Musical Express, September 13, 1980.* URL: <https://www.bowiegoldoneyears.com/press/80-09-13-nme.html> (дата обращения: 06.06.2023).
14. O' Grady A. *David Bowie: Watch Out Mate! Hitler's On His Way Back // NME, August 1975.* URL: <https://thequietus.com/articles/03598-david-bowie-nme-interview-about-adolf-hitler-and-new-nazi-rock-movement> (дата обращения: 06.06.2023).
15. Roxon L. *David Bowie – The Elvis of the Seventies // New York Sunday News, 1972.* URL: www.5years.com/roxon.htm (дата обращения: 06.06.2023).
16. Smith J. *Interview with David Bowie. Off the Record, June 3, 1988.* URL: <https://www.loc.gov/collections/joe-smith/about-this-collection/> (дата обращения: 06.06.2023).

О.А. Харитонов
O.A. Kharitonov

**НЕКЛАССИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА
В. КАВЕРИНА «ДВА КАПИТАНА»)**

**NON-CLASSICAL NARRATIVE COMPOSITION IN THE RUSSIAN
LITERATURE OF THE XX CENTURY (BASED ON THE MATERIAL
OF V. KAVERIN'S NOVEL "TWO CAPTAINS")**

В статье рассматриваются особенности поэтики романа В. Каверина «Два капитана» (антитетичность, полисубъектность, множественная фокализация, полифоничность, стереоскопичность, фрагментарность), а также отражение в образно-композиционном строе целого спектра разновидностей жанра романа (средневекового рыцарского романа, sentimentalного роман, плутовского романа, готического роман, романа воспитания, любовно-авантюрного романа, эпистолярного романа и др.). Все вышеуказанное позволяет говорить о романе Каверина «Два Капитана» как об одном из первых романов с неклассической композицией повествования в истории русской литературы XX века.

Ключевые слова: В. Каверин, роман, композиция повествования, русская литература XX века.

The article examines the features of the poetics of V. Kaverin's novel "Two Captains" (antiitheticism, polysubjectivity, multiple focalization, polyphony, stereoscopy, fragmentarily), as well as the reflection in the figurative and compositional structure of the whole spectrum of varieties of the novel genre (medieval chivalric novel, sentimental novel, picaresque novel, Gothic novel, novel of upbringing, love-adventurous novel, an epistolary novel, etc.). All of the above allows us to talk about Kaverin's "Two Captains" as one of the first novels with a non-classical composition of narration in the history of Russian literature of the XX century.

Key words: V. Kaverin, novel, narrative composition, Russian literature of the XX century.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-73-77

Являясь в свое время участником объединения «Серрапионовы братья» и будучи одним из наиболее рьяных сторонников Л. Лунца, провозглашавшего огромное значение для романа занимательности, В. Каверин искренне пытался писать интересно, экспериментируя с композицией и языком. Успех пришел к нему с романом «Два капитана», фабулу которого составляет история становления молодого человека в столкновении с превратностями судьбы. Произведение носит незамысловатое название. Можно попробовать прочесть название романа «Два капитана», как «Два брата», «Три сестры» или «Три мушкетера», но в этом качестве заглавие являлось бы искусственным, ведь капитан Татаринов и летчик Григорьев никогда не встречались, принадлежа к разным поколениям. «Два капитана» – метафора, сводящая в одном повествовании отдаленные друг от друга эпохи и события,

задавая читателю координаты сравнения, сопоставления двух сюжетных историй. Соотношение судеб двух капитанов – образ, символизирующий общие принципы жизни людей активного поиска: дело, начатое одним, продолжает другой.

Именно приключенческий роман с молодым героем, озабоченным схваткой с судьбой, Каверин и начинает создавать, следуя проверенной традиции, оттого в нем, по справедливым замечаниям как апологетов, так и хулителей романа, в изобилии присутствуют тайны и случайные совпадения, происки предприимчивых негодяев, опасности, которых удастся избежать только в результате счастливого стечения обстоятельств, неожиданные препятствия, возникающие на пути героев, а борьба деятельных героев с их безжалостными противниками изобилует изобретательно придуманными сюжетными ходами. Безответственные авантюристы, какими их считают недруги, оказываются героями-первооткрывателями, получившими признание, происходит их окончательное уравнивание, закрепленное в названии книги. Александр Григорьев – не только капитан по воинскому званию, не только капитан воздушного корабля, но и капитан собственной судьбы.

В романе «Два капитана» использовалось многое из наработанного Кавериним за время профессиональных занятий литературой, из его поисков передачи философичности и жизнеподобности, авантюрного и романтического. Богатый традиционный фон произведения «Два капитана», определяющий выбор «вечных» вопросов, поднятых в романе, подкреплен строгостью художественного построения, соблюдением жанровых констант романа. В образно-композиционном строе романа «Два капитана» отражен целый спектр разновидностей этого жанра. История отношений Сани и Кати сориентирована одновременно и на средневековый рыцарский роман и на сентиментальный роман XVIII века. Отзвуки плутовского романа слышатся в рассказе о странствиях Сани и Петьки Сквородникова, признаки этого жанра наличествуют также в биографии Ромашова. Николай Антонович напоминает героя-злодея из готического романа. Еще отчетливее сказались в общей структуре «Двух капитанов» традиция романа воспитания и, конечно, более близкий ко времени автора – европейский роман XIX века, в особенности, «диккенсовский». Традиционные приемы, подкрепленные литературным новаторством, помогли рельефнее и резче передать юношеское ощущение мира. Детство, юность, зрелость каверинских героев нашли соответствие в разных этапах биографии романного жанра, растворенной в художественной системе «Двух капитанов».

В целом «Два капитана» основаны на традиционных элементах фабулы любовно-авантюрного романа, когда, казалось бы, обреченный на страдания герой последовательно выигрывает схватку с клеветниками, становится прославленным летчиком и мужем необыкновенной женщины. Здесь целесообразно провести аналогию не с конкретными приключенческими сюжетами, а с фабульной структурой волшебной сказки, описанной в знаменитом исследовании В.Я. Проппа «Морфология сказки» [3]. Пропп, как известно, выделил тридцать одну сюжетную функцию, к которой сводится любая волшебная сказка, и примечательно, что почти все эти функции находят то или иное соответствие в сюжете «Двух капитанов». Основным из этих функциональных мотивов, реализуемых в структуре романа, является обряд инициации, то есть посвящения юноши в мужчину, со всеми беспощадными испытаниями, сопутствующими данному ритуалу. На испытании героя строится весь сюжет «Двух капитанов», это обрамляющая новелла, централизованная все остальные фабульные нити. Мотив мужества, по признанию автора, является главным не только в «Двух капитанах», но и в той своеобразной романической «трилогии», куда входят также «Исполнение желаний» и «Открытая книга». Но успех романа связан не с жизнеутверждающим пафосом добра в борьбе со злом, а с тем, что Каверину удастся достичь иллюзии правдоподобия.

Ради достижения этого эффекта писатель разрушает известную «шаблонность» приемов традиционного приключенческого романа, размывая предполагаемую законами жанра дихотомичность представленного в нем мира. В «Двух капитанах» мы впервые

имеем дело с мирным плавным сопряжением жизнеподобия и авантюризма. Эти два начала совмещаются в одних и тех же сюжетных конструкциях. Возьмем любовный «треугольник»: Саня – Катя – Ромашка. Отношения Сани и Кати обрисованы по принципу жизнеподобия. То же можно сказать об отношениях Кати и Ромашки, об их встрече в блокадном Ленинграде. А вот вражда Сани с Ромашкой дана явно утрированно. В итоге же все три «стороны» треугольника согласуются, несовместимости не возникает. Иными словами, элементы порознь контрастны, в единой же системе романа различие между ними сглаживается. Читатель может ощущать эту закономерность двояко: либо как единство двух разнородных принципов художественной организации текста, либо как конфликт этих двух принципов. Идеальным же восприятием будет такое, которое совмещает в себе и их единство, и их конфликт.

Антитетичность каверинской поэтики на сюжетно-композиционном уровне проявляется в отчетливом противопоставлении начала и конца фабульного действия, завязки и развязки конфликта. Событийный ряд может быть передан разными повествовательными способами, однако, в современном романе более распространен такой способ построения, когда берется несколько фабульных линий, из которых складывается панорама или мозаика, причем завязки и развязки некоторых линий либо обрубаются, либо ослабляются. Акцент делается на сопоставлении фабульных звеньев. Финал при этом носит открытый характер, как бы соответствующий открытости самой жизни. Фабула здесь служит вспомогательным средством, поскольку отношения героев более существенны, чем действия. Но вместе с тем можно заметить, что такая система не является единственно возможной. Можно стянуть отдельные линии в твердую фабулу, обобщающую смысл множества событий. Мир Каверина не подгоняется под одну статическую антитезу – здесь идут постоянные поиски новых противоположностей, новых аспектов противопоставления.

Необычными для авантюрного романа оказываются и скрепляющие его линии воспоминаний, которые задают своеобразную временную дистанцию. Роман начинается со слова «помню», и в дальнейшем тема памяти сводит воедино повествование, объединяя всех героев романа. В доме капитана Татарина все помнят о капитане. Саня, уехав из Энска в Москву, помнит об Энке, а там, в свою очередь, помнят о нем. Памятью наделены все герои – хорошие и плохие, даже дегенеративный Гаер Кулий, судя по всему, испытывает какие-то неприятные ощущения при напоминании о «попиндикулярных» палочках. Мир связан памятью людей друг о друге. Неотъемлемой составляющей внутреннего мира романа оказываются замечания: «Прошло много лет, но я помню...», «вот какой она запомнилась мне...», «я знаю, что навсегда запомню эту минуту», «я тогда на нее не смотрел, потом припомнил» [1] и т.п., соединяющие вчера и сегодня, объясняющие свободное скольжение героев в прошлом и неотменяемость прошлого никакими ухищрениями и подтасовками.

Воспоминания задают временную дистанцию, придают повествованию тот «простор», который постепенно превращается в самостоятельную тему. С одной стороны, пространственный мир романа замкнут. В нем немного героев, и они общаются друг с другом с начала до конца романа, создают семьи внутри своего круга, дружат и враждуют, не теряя друг друга из вида. Прочие персонажи, которые, естественно, встречаются им на пути, остаются малозначительными спутниками на какой-то период жизни. В такой тесноте «простор» – несомненно позитивное понятие, словом «просторно» и Саня, и Катя «независимо» друг от друга называют спокойное и просветленное состояние духа. «Простор» – это небо, морские путешествия, геологические партии, Северный полюс, книги. Герои, жаждущие расширения горизонтов, «простора», – положительные, тогда как отрицательные, напротив, все время эти горизонты сужают: Николаю Антоновичу и Ромашову не хочется никуда из Москвы, их вполне устраивает жизнь в московских переулках среди неизменных интерьеров-декораций. В реальности романа отрицательные герои оказываются в итоге одинокими заложниками собственной бесчестности, тогда как положительные, даже если они не становятся полярными летчиками или геологами, живут

«просторно», занимаясь художественным творчеством, наукой или просто принимая близко к сердцу интересы своих близких.

Вещественным выражением памяти оказываются письма, которые занимают в художественном мире чрезвычайно важное место и которые воспроизводят жанровые признаки эпистолярного романа. Потребность в излиянии своих мыслей на бумаге свойственна всем героям романа: они поддерживают связи с помощью писем,веряют письмам сомнения и печали, а обнаруженные чужие письма их меняют жизнь. Письма соединяют в себе идею письменной культуры, фиксирующей и передающей состояния души, и образ иного мира, другой жизни, наполненной своими событиями, страданиями, мыслями. Другая жизнь, встающая из настоящих, а не искусственно сконструированных писем, написанных живыми людьми, лишена схематизма и предопределенности, несмотря на свою фрагментарность. Информация, которую несут письма, может быть истинной или ложной, но важен сам факт обращения к невидимому собеседнику. В композиционном плане все письма могут быть в конечном итоге сведены в «Письмовник» – любимую книгу детства Григорьева, которую образуют: «Ответ с отказом», «Письмо к нему и к ней», «Письмо благодарственное за благосклонный прием», «Письмо с требованием должной суммы», «Письмо от вдовца к девице» и т.п. Эпистолярные вставки в роман задают множественную фокализацию повествования.

Главная особенность созданного Кавериним образа мира – «резкая и отчетливая антитетичность» [2, 260] и «принцип «двойного портрета» [Там же], достигаемая зачастую рассмотрением персонажа в перспективе нескольких повествовательных субъектов. Каверинские контрастные «персонажи всегда даются не под знаком эмпирического правдоподобия, а под знаком нарративного вторжения в жизнь. Важной особенностью поэтики романа является не строгая дифференциация героев («положительные» и «отрицательные»), а заострение внимания на «художественном сравнении двух видов человеческой активности – активности созидательной и разрушительной» [2, 267]. Каверин исходит из того, что граница между разрушением и созиданием абсолютна, что человек может и должен служить только созиданию, – но этот свой идеал писатель постоянно проверяет экспериментальными житейскими ситуациями и конфликтами. Многообразны воссоздаваемые Кавериним коллизии. Интересы истины в «Двух капитанах» перекрещиваются с интересами любви: борьба Григорьева с Николаем Антоновичем и Ромашовым происходит в более сложной ситуации – правда на стороне Григорьева, но сила этой правды не лишена обоюдоострости (вспомним гибель Марьи Васильевны).

В большей части романа использован весьма распространенный способ повествования – воспоминание от первого лица летчика Александра Григорьева о своем детстве, юности и истории интереса к капитану Татаринкову, но части шестая и седьмая во второй книге рассказываются от лица Кати, что позволяет разорвать нарративную ткань романа, сделать ее более рельефной и глубокой. Подобная форма оправдывает как «недостаточность» (например, фабульные пропуски, необъяснимые пространственно-временные перемещения), так и «избыточность» (излишне подробные с точки зрения авантюрного жанра описания и повторы) повествования. Особенности характеров героев (целеустремленность Сани, в то же время являющегося «художнической» натурой, склонной к рефлексии и добродушной насмешливости; решительность и некоторая жесткость Кати) отражаются в том, что они «видят» в окружающем мире и что становится предметом их воспоминаний.

Острая наблюдательность и яркость видения продемонстрированы уже на первых страницах романа. «Полая вода» «принесла и осторожно положила на берег» утонувшего почтальона, на форменной тужурке которого блестели пуговицы», «должно быть, отправляясь в свой последний рейс, почтальон начистил их мелом» [1, 5]; отец иногда «пах каким-то протухшим машинным маслом, <...> от этого запаха <...> становилось скучно» [1, 7]; разноцветные раки, из которых желтые «шли на лягушек, на костер», а голубые – «только на гнилое мясо» [1, 7], медленно зевающий перед смертью сторож – все это

излишества с точки зрения авантюрного жанра. Повествователь, вспоминая, может видеть мир в виде остранинной картинке, внутри которой находится он сам как автобиографический герой: «Красивая черная женщина с распущенными волосами, спящая на полу на двух мешках, набитых соломой, – это моя мать. Маленькие детские ноги, торчащие из-под лоскутного одеяла, – это ноги моей сестры. Худенький черный мальчик в больших штанах, который, дрожа, слезает с постели и крадучись выходит во двор – это я» [1, 7]. Подобная форма повествования позволяет задавать временную дистанцию словами вроде «помню», «если бы я знал», «как будто вижу перед собой эту картину», «через много лет я узнал» и т.п., а также «наплывами» фрагментарных эпизодов-воспоминаний передавать субъективность видения мира.

Декларированная в романе сложность характеров героев связана с особенностью повествования – стереоскопичностью видения их, с одной стороны, мальчиком, а с другой, – взрослым человеком, узнавшим развязки ряда прошедших рядом с ним судеб, а также с точек зрения любящей женщины, Кати Татариновой, и анонимного рассказчика, появляющегося в эпилоге романа. Подобная психологическая и повествовательная сложность затрудняет восприятие романа как приключенческого, побуждает к более подробным поведенческим мотивировкам, отвлекая внимание читателя от развития действия. Таким образом, наделение Кавериным статусом «повествователя» различных персонажей романа стало одним из характерных средств построения романа с его энергичной проблемностью и сопоставлением точек зрения. Подобная техника повествования необходима для преодоления однозначности, для достижения смысловой объемности, стереоскопичности в изображении жизни [4]. Полисубъектность повествования, при условии смены точки зрения при восприятии персонажами одного и того же события, позволяет автору, таким образом, противопоставлять различные способы этого восприятия, принадлежащих референтному пространству произведения.

1. Каверин В. Два капитана. М., 2005.

2. Новикова О.И., Новиков В.И. В. Каверин: Критический очерк. М, 1986.

3. Пропт В.Я. Морфология волшебной сказки. М. 2001.

4. Харитонов О.А. Композиционный полифонизм в романной прозе XIX–XX веков: монография. Москва, 2019.

А.А. Чеваев
A.A. Chevtaev

**СТИХОТВОРЕНИЕ Н.С. ГУМИЛЕВА «КЕНГУРУ»:
 РОЛЕВАЯ ПОЭТИКА И ЛИРИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ**

**THE POEM "KANGAROO" BY N.S. GUMILEV:
 ROLE POETICS AND LYRICAL NARRATIVE**

В статье рассматривается поэтика стихотворения Н.С. Гумилева «Кенгуру» (1910) в аспекте постулирования ролевого героя в структуре лирического нарратива. В данном поэтическом тексте, вошедшем в состав третьей книги стихов поэта «Жемчуга», которая в целом характеризуется символистскими художественными и мировоззренческими установками, проступают черты будущего гумилевского акмеизма. «Акмеизация» образного и сюжетного построения этого стихотворения обусловлена ролевой формой репрезентации лирического субъекта, представляющим в образе «я» героини-девушки. Структурно-семиотический и нарратологический анализ данного текста раскрывает принципы перехода гумилевского сознания от символистского к акмеистическому миропониманию. В стихотворении Гумилева «Кенгуру» обнаруживается особый, не свойственный раннему творчеству поэта, взгляд на взаимодействие мужского и женского начала. Ролевая поэтика, реализуемая здесь посредством постулирования «точки зрения» героини-девушки и определяющая характер нарративного развертывания поэтического текста, способствует утверждению конвергентных стремлений фемининного «я» к маскулинному миру. В структуре лирического нарратива, персоналистически излагающего историю встречи девушки-рассказчицы с прирученным «кенгуру» и обусловленного ею мечтательного осознания жажды чувственной любви, вскрываются психологические перипетии становления девичьего «я», исполненного витальных сил и желания земного самоосуществления. Система персонажей стихотворения, в которой представлены реальные и виртуальный образы, определяет ценностно-смысловую логику нарративного развертывания текста: реальная героиня посредством игры с «ручным кенгуру» ментально устремляется к эфемерному, но желаемому возлюбленному. При этом единение с неведомым воображаемым мужским «я» осознается героиней в качестве событийного обретения земного счастья и гармонии. Делается вывод, что ролевая поэтика и построение лирического нарратива в стихотворении «Кенгуру» демонстрируют один из вариантов гумилевского «преодоления символизма».

Ключевые слова: Н. Гумилев, акмеизм, женское «я», лирический нарратив, ролевой герой, художественный психологизм.

The article examines the poetics of the poem "Kangaroo" (1910) by N.S. Gumilev in the aspect of postulating a role hero in the structure of a lyrical narrative. In this

poetic text, which is part of poet's third book of poems "Pearls" generally characterized by symbolist artistic and ideological attitudes, the features of the future Gumilev's acmeism appear. The "acmeization" of the figurative and plot construction of this poem is due to the role form of representation of the lyrical subject, appearing in the image of the "the self" of the heroine-girl. The structural-semiotic and narratological analysis of this text reveals the principles of the transition of Gumilev's consciousness from the symbolist to the acmeistic worldview. Gumilev's poem "Kangaroo" reveals a special view of the interaction of masculine and feminine principles, which is not characteristic of the poet's early work. Role poetics, realized here by postulating "the point of view" of the heroine-girl and determining the nature of the narrative unfolding of the poetic text, contributes to the assertion of convergent aspirations of the feminine "the self" to the masculine world. In the structure of the lyrical narrative, personalistically setting forth the story of the meeting of the girl narrator with the tamed "kangaroo" and the dreamy awareness of the thirst for sensual love caused by her, the psychological vicissitudes of the formation of the girl's "self", filled with vital forces and the desire for earthly self-fulfillment, are revealed. The system of the poem's characters, in which real and virtual images are presented, determines the value-semantic logic of the narrative unfolding of the text: the real heroine, through playing with a "tame kangaroo", mentally rushes to an ephemeral, but desired lover. At the same time, unity with an unknown imaginary male "self" is realized by the heroine as an eventful acquisition of earthly happiness and harmony. It is concluded that role poetics and the construction of a lyrical narrative in the poem "Kangaroo" demonstrate one of the variants of Gumilev's "overcoming symbolism".

Key words: N. Gumilev, acmeism, female "self", lyrical narrative, role character, artistic psychologism.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-78-87

В концептуальном построении третьей книги стихов Н.С. Гумилева «Жемчуга» (1910) одним из магистральных векторов смыслообразования предстает столкновение мужского и женского начал. В творческом сознании поэта «он» и «она» принадлежат различным измерениям бытия, что продуцирует неизбывность противоречий в психологии, аксиологии и мифопоэтике их отношений. При этом в гумилевском художественном универсуме фемининность, во-первых, превышает гендерный объем понятия и обретает явные онтологические характеристики, а во-вторых, предстает земным проявлением инобытийных сил, которые стремятся подчинить себе маскулинную сущность «посюстороннего» мира. И символистские опыты неоромантической лирики, и акмеистическое миромоделирование, и мистицизм зрелых стихотворений «Огненного столпа» (1921) свидетельствуют о концептуальной неизменности конфликтной репрезентации мужского и женского «я» в гумилевской поэтике. По мысли А.А. Асояна, «особенность мировосприятия Гумилева заключается <...> в том, что он чрезвычайно чуток к роковой дихотомии бытия и воспринимает ее как непреложный удел» [1, 310]. Думается, что постулирование бытийной разнородности мужского и женского миров являются существенным маркером проживания и переживания гумилевским лирическим субъектом неизбывности онтологических антиномий.

Вопросы ценностно-смысловой сущности и концептуальной реализации фемининного начала в лирике Гумилева часто осмысляются в современных «гумилеведческих» исследованиях, вскрывающих значимость для поэта мифологемы «вечной женственности» в ее мифопоэтическом, историческом, психологическом и эстетическом проявлениях [4; 10; 17, 58–62; 21; 22]. Как правило, «гумилеведы» акцентируют внимание на причастности женского начала потустороннему измерению миропорядка и на многомерном воплощении «Девы Мира» в более-менее отчетливых

женских образах. Так, по наблюдениям Т.А. Ушаковой, в художественном универсуме Гумилева «мир женщины обладает ценностью, непонятной герою, он остается для него закрытым пространством, недоступной загадкой», и поэтому «именно она, а не он, причастна тайне» [21]. В то же время гумилевское поэтическое «я» испытывает неодолимое влечение к таинственному, инобытийному измерению мира, что обуславливает его соприкосновение с женским «я» не только и не столько в плане любовно-психологических перипетий, сколько в области постижения глубинных оснований бытия. Очевидно, что лирический субъект Гумилева стремится преодолеть завесу женственной власти потустороннего мира над мужским (земным) миропорядком и утвердить свою «конквистадорскую» волю над женским «я», а значит – и над потусторонней реальностью.

Однако в поэзии Гумилева обнаруживается множество случаев моделирования «женского» взгляда на бытие, при котором присущее поэту «маскулинное» видение миропорядка подвергается принципиальной трансформации. В книге «Жемчуга», заостряющей ценностно-смысловое противостояние мужского и женского начал и утверждающей их бытийный поединок (ср.: «Это было не раз, это будет не раз / В нашей битве глухой и упорной: / Как всегда, от меня ты теперь отреклась, / Завтра, знаю, вернешься покорной») («Это было не раз» (1910)) [6, 274]), представлен ряд стихотворений, в которых на первый план выводится «точка зрения» фемининного персонажа. Женский «взгляд» и/или «голос» эксплицирован в таких стихотворениях, как «Варвары» (1908), «Поединок» (1909), «Семирамида» (1909), «Сон Адама» (1909), «Кенгуру» (1910). Конечно, структурно-семантические параметры проявления женского «я» в этих произведениях разнообразны и продуцируют различные модусы самополагания фемининного начала в бытии. Важным является то, что в своей неоромантической модели мира поэт принципиально и последовательно актуализирует ценностную позицию гендерного оппонента своего лирического героя, раскрывая ее «изнутри», с «точки зрения» женщины. Этот аспект гумилевского миромоделирования поэтики, с одной стороны, отчетливо вписывается в практику антропологической многомерности русской поэзии XIX–XX веков, а с другой – свидетельствует о сознательном стремлении Гумилева к интроспекции в сознание женского «я» как опыту расширения ценностного и бытийного кругозора авторского сознания.

Особый интерес в этом отношении представляет репрезентация тех ценностно-смысловых установок фемининной «точки зрения», которые направлены на конвергенцию с мужским «я», то есть демонстрируют желание не противоборства, а единения с гендерно и онтологически антиномичным началом. В «Жемчугах» данный вектор фемининной устремленности к маскулинному началу раскрывается в стихотворении «Кенгуру», написанном весной 1910 года и обнаруживающем в своей структурно-семантической организации смещение гумилевской поэтики от символизма к будущим акмеистическим принципам миромоделирования. В первой редакции книги «Жемчуга» 1910 года данный поэтический текст включается поэтом в ее третий раздел «Жемчуг розовый», в стихотворениях которого утверждаются «ценности наиндивидуальные, интегрированные в социокультурные практики» и демонстрируется «попытка "энергичного самоутверждения" личности в мире» [17, 37]. Именно утверждение личностного измерения женского «я» в его психологическом самоопределении образует смысловой центр стихотворения «Кенгуру». Постулирование нарративной «точки зрения» его героини, эксплицирующей чувственную динамику своего микрокосма в его направленности на «мужской» макрокосм, предстает гумилевским опытом поэтического конструирования чужой гендерной позиции в онтологической структуре универсума.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на поэтике стихотворения Гумилева «Кенгуру» в аспекте постулирования ролевого героя в структуре лирического нарратива. Представляется, что структурно-семиотический и нарратологический анализ данного текста способствует вскрытию принципов гумилевского осмысления мужского и

женского «я», а также уточнению параметров «акмеизации» художественного мировидения поэта в его доакмеистической лирике.

Стихотворение «Кенгуру» актуализирует анималистическую образность и зоологический план смыслообразования, что акцентировано его заглавием. Отметим, что поэтическая фауна Гумилева характеризуется предельной насыщенностью и многообразием. Символизм и сюжетная функциональность бестиарных образов в гумилевском творчестве являются одним из важнейших факторов формирования индивидуально-авторской мифопоэтики [15; 18]. При этом образ «кенгуру» в лирике поэта встречается только в данном стихотворении и обнаруживает не столько мифопоэтические, сколько психологические значения, что, вероятно, объясняет отсутствие аналитических описаний этого животного в существующих парадигмах гумилевского бестиария. Для нас же принципиально то, что экзотическое австралийское животное становится тем медиатором между женским и мужским измерениями миропорядка, который обуславливает нарративное строение рассматриваемого текста.

Итак, в первой строфе стихотворения, носящего подзаголовок «Утро девушки», репрезентируется лирическое «я» в его женской ипостаси и задаются сюжетно-фабульные контуры изображаемого художественного мира:

Сон меня сегодня не развежил,
Я проснулась рано поутру
И пошла, вдыхая воздух свежий,
Посмотреть ручного кенгуру [6, 275].

Как видно, именно «точка зрения» героини-девушки организует здесь лирическое высказывание в его повествовательном регистре. Носителем субъектного начала оказывается ролевой герой, отличительными признаками которого, как известно, являются «резко характерная речевая манера, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы» и возможность соотнесения такого лирического «я» «с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой» [12, 375]. В данном случае устанавливается не социокультурная, а гендерная дистанция между лирическим субъектом и авторским сознанием поэта, обнаруживающим себя в подзаголовке стихотворения, в котором обозначен ролевой герой – «девушка». Соответственно, данное представление субъектного «я» в ролевой (женской) ипостаси маркирует его принципиальное отделение и отдаление от поэтического (мужского) мировидения Гумилева как автора, индексирующего свое присутствие и творческую стратегию только в текстовой «раме» (заглавии и подзаголовке).

Ролевая поэтика субъектности здесь определяет логику сюжетного развертывания текста, сразу же обнаруживающего нарративный характер. Как указывает Б.П. Иванюк, в стихотворном лирическом повествовании «модальность нарратора проявляется <...> в сюжетном преломлении предлагаемой им истории» [8, 45], то есть лирический нарратив оказывается не только и не столько изложением событийного ряда, сколько репрезентацией его ментального переживания рассказчиком. В случае, когда нарративными функциями наделяется лирический герой (или ролевой персонаж), интериоризация сюжетно-фабульных событий достигает предельных значений и балансирует на границе между повествовательным развитием сюжета и его растворением в эмоциональной стихии лирического дискурса. В нарративной поэтике Гумилева, формально ориентированной на «повествовательно-отстраненный принцип воплощения внешних, нередко экзотических, реалий мира», часто нарративизация «оборачивается метафорой его [поэта] внутренних интенций» [11, 72]. Повествовательно организуя лирическое высказывание, поэт, с одной стороны, утверждает динамический характер развития изображаемого универсума, а с другой – вскрывает витальный потенциал человеческого «я» в его волевом (ментальном или физическом) соприкосновении с миром.

В начальной точке нарративного развертывания текста ролевой субъект (героиня-девушка) репрезентирует приобщение к жизненным процессам реального мира. Здесь обнаруживается резкая оппозиция «сна» и «яви», которая в поэтике Гумилева обладает статусом сюжетного и онтологического каркаса миромоделирования. Если в большинстве ранних стихотворений поэта (прежде всего – в книге «Романтические цветы» (1908)) сновидческий мир обладает явно повышенным ценностным статусом, а потому именно в пространство «магнетических» снов (видений, грез, прозрений) стремится уйти лирический герой [3, 9–51], то в «Кенгуру», напротив, сон преодолевается и сменяется витальной полнотой яви. «Утренняя» координата времени («Я проснулась рано поутру») и погружение в природную чистоту мира («вдыхая воздух свежий») указывают на осознание героиней состояния своего «я» в качестве ценностного обновления жизненного пути.

В этом «утреннем», преодолевающем сновидческий мир пространстве, обнаруживается «зоологический» персонаж стихотворения – «ручной кенгуру». Образ этого животного, с одной стороны, соотносится со свойственным гумилевской поэтике экзотизмом, а с другой – очерчивает аристократические реалии начала XX века, для которых было характерным приручение и содержание диковинных зверей, привезенных из Африки, Азии, Америки или Австралии. Думается, что австралийское происхождение кенгуру здесь обнаруживает семантику «отдаленности» и «неведения», которая проспективно намечает сущность переживаний героини-девушки: Австралия – географически максимально отдаленный от европейских стран и от России материк. Именно пробуждение ото сна и прогулка в парк предстают инициальными событиями лирического нарратива, в котором девичье «я» утверждает свое мировидение.

Эта бытовая («прогулочная») фабула стихотворения конкретизируется во второй строфе, в которой изображается встреча героини-нарратора с «кенгуру» в некоем условном пространстве парка. При этом именно животное помещается в центр лирической рефлексии ролевого «я»:

Он срывал пучки смолистых игол,
Глупый, для чего-то их жевал
И смешно, смешно ко мне запрыгал
И еще смешнее закричал [6, 275].

В изображении «кенгуру» обнаруживается его маскулинная природа, явленная не только грамматически («он»), но и посредством метонимического обозначения хвойных деревьев («пучки смолистых игл»). «Ель» или «сосна» традиционно символизируют «прямоту, жизненную силу, плодовитость, силу характера» [14, 315], то есть являют собой мужские качества. «Хвоя», которую жует «кенгуру», становится знаком маскулинности, пока еще не понятной для героини («для чего-то их жевал»). Однако она ощущает некий рубежный характер встречи с экзотическим животным, а потому эмоционально-психологической реакцией на поведение «кенгуру» оказывается его профанирование: эпитет «глупый» и утроенный комизм («смешно») восприятия его животных жестов указывают на желание «девушки» видеть в повествуемой ситуации обыденность развлечения. При этом звериные действия «кенгуру» («срывал», «жевал», «запрыгал», «закричал») обнаруживают в себе не только природные повадки, но и некую условно мужскую нацеленность на явленное ему женское «я». Соответственно, в этой точке нарратива актуализируется мотивно-образный инвариант «дева и зверь», реализация которого в целом присуща ранней поэтике Гумилева. Так, в стихотворениях 1907 года «Ягуар» и «Невеста льва» сюжетным центром лирического повествования является взаимодействие маскулинно определяемого животного и женственного начал.

Сюжетная модель «дева и зверь» в ее гендерном преломлении эксплицируется в третьей строфе, в которой героиня стихотворения подвергает явной интериоризации действия и облик «кенгуру»:

У него так неуклюжи ласки,
Но и я люблю ласкать его,
Чтоб его коричневые глазки
Мигом осветило торжество [6, 275].

Эмоционально-тактильное взаимодействие «девушки» и животного («ласки»), обнаруживающее латентный эротизм, наделяет «кенгуру» статусом своеобразного заместителя мужского «я» и персонифицирует его в качестве маскулинного персонажа. «Мужское» поведение животного и его женское восприятие формируют любовный план лирического нарратива, в котором девичье «я» ролевого субъекта демонстрирует жажду овладения животной ипостасью маскулинности («я люблю ласкать его»), порождающего мнимый (управляемый) мужской триумф («Мигом осветило торжество»). Как видно, здесь «точка зрения» героини обнаруживает явную нацеленность на постижение мужского мира, тем самым определяя параметры персонализации повествуемой истории.

Конечно, в структуре лирического текста, организованного «точкой зрения» ролевого героя «может быть развернута система персонажей, среди которых выделяются главные и второстепенные» [9, 34]. Очевидно, что в гумилевском «Кенгуру» в персонажную структуру включается экзотический зверь, являющийся одновременно и природным объектом рефлексии лирической героини, и смысловым концентратом ее тайных желаний. Персонификация «кенгуру» здесь не обретает сюжетно-фабульного завершения, то есть его образ не превращается в полноценного актанта, однако он обнаруживает функции медиатора между реальностью и любовным идеалом, к которому устремляется «девушка»-нарратор. В этом отношении думается, что существующие типологии героя в поэзии Гумилева, в которых выделяются такие ипостаси субъектного «я», как воин, поэт, путешественник, жрец (маг), повелитель, эстет, любовник, искатель Духа [16; 19], следует дополнить ипостасью героя-зверя, имплицитно указывающего те или иные стороны мужского самоопределения в универсуме.

В четвертой строфе стихотворения «кенгуру» исчезает из поля зрения героини, фокусирующей свою «точку зрения» на эмоциональных реалиях собственного микрокосма и раскрывающей свои сокровенные желания и стремления:

А потом, охвачена истомой,
Я мечтать уселась на скамью:
Что ж нейдет он, дальний, незнакомый,
Тот один, которого люблю! [6, 275]

Встреча с «кенгуру» становится для героини-девушки эмоционально-психологическим катализатором рефлексивного воззвания к неведомому, но желаемому возлюбленному. Отметим, что гумилевская поэтика обнаруживает своеобразную реакцию на ролевою женственность субъекта в поэзии В.Я. Брюсова, являвшегося учителем и творческим поводырем поэта в 1900-е годы. Так, в брюсовской лирике обнаруживаются опыты построения «девичьего» «взгляда» на желаемый контакт с мужским миром (ср.: «Скоро куст шиповника / Будет весь в цветах... / Ах! когда ж любовника / Встречу я впотьмах!» («Весенняя песня девушек» (1907)) [5, 510]; «Солнца уголь кругло-красный / Канет в сумрак роковой... / Уголь-мальчик, мальчик страстный, / Обожги меня собой!» («Уголь» (1907)) [5, 511]). Однако если в поэзии Брюсова на первый план выводится женский микрокосм в его ментальном абсолюте, то в гумилевском стихотворении он сопрягается с внешним предметным миром («Я мечтать, уселась на скамью»). Вероятно, что в психологической и вещественной конкретизации личности юной героини гумилевского стихотворения проявляется также влияние поэтических опытов А.А. Ахматовой 1909–1910 гг., в которых томление по любовному чувству, его ожидание и предчувствие постоянно

«опредмечивается» (ср.: «Сегодня я с утра молчу, / А сердце – пополам. / На рукомылке моем / Позеленела медь. / Но так играет луч на нем, / Что весело глядеть» («Молось оконному лучу...» (1909)) [2, 14]; «Пруд лениво серебрится, / Жизнь по-новому легка... / Кто сегодня мне приснится / В пестрой сетке гамака?» («Жарко веет ветер душный...» (1910)) [2, 29]).

Как видно, «девушка», впечатленная игрой с «кенгуру», испытывает душевное волнение («охвачена истомой») и предается мечтаниям. Однако мечты здесь маркируют не уход от реальности в идеальное (мифологическое) пространство, что в целом свойственно ранней поэзии Гумилева, а, напротив, предельное «вживание» в действительность, попытку прозреть в ней любовный идеал, воплощаемый в «дальнем незнакомце», «том одном, кого люблю». Соответственно, если в символистской концепции книги «Романтические цветы» «сны» и «грезы» являются тождественными друг другу, в равной степени преобразующими профанное существование в сакральное бытие, то в стихотворении «Кенгуру» проступает ценностная оппозиция «сновидения» («Сон меня сегодня не разнежил») и «мечты» («Я мечтать уселась на скамью»). В этом противопоставлении мечтательное состояние героини предстает знаком ее ментальной сосредоточенности на «посюстороннем» измерении мира, в котором неведомая, но желаемая перспектива собственной жизни вызывает эмоциональный трепет и витально насыщает человеческий микрокосм.

Соприкосновение девичьего «я» с неведомым таинственным миром и любовное томление по его представителю в разных вариантах представлено в поэтике «Романтических цветов». Так, в стихотворении «Влюбленная в дьявола» (1907) девушка испытывает тревожное влечение к увиденному демоническому всаднику («Что за бледный и красивый рыцарь / Проскакал на вороном коне, / И какая сказочная птица / Кружилась над ним в вышине? // И какой печальный взгляд он бросил / На мое цветное окно, / И зачем мне сделался несносен / Мир родной и знакомый давно?» [6, 112]), а в стихотворении «Принцесса» (1907) юная героиня, оказавшись в гостях у рабочего-простолюдина, удивленно ощущает ценностную причастность его миру («Почему же ей ее томленье / Кажется мучительно знакомо / И ей шепчут грязные поленья, / Что она теперь лишь вправду дома?» [6, 154]). Однако и в первом, и во втором случаях женское «я» соприкасается с неведомым в его потустороннем измерении, и потому между ними пролегает онтологическая граница, пересечение которой невозможно в координатах земного миропорядка, что индексируется «слезной» тоской по инобытию (ср.: «Я не знаю, ничего не знаю, / Я еще так молода, / Но я все же плачу, и рыдаю, / И мечтаю всегда» [6, 112]; «...Ранним утром заспанный рабочий / Проводил принцессу до опушки, / Но не раз потом в глухие ночи / Проливались слезы об избушке» [6, 154]). В «Кенгуру» же ситуация принципиально меняется: мечты девушки направлены не на потустороннюю область бытия, а на личное грядущее, в котором вполне возможна судьбоносная встреча с желанным мужским «я».

В статье 1913 года «Наследие символизма и акмеизм», провозглашающей принципы акмеистического миропонимания, Гумилев утверждает: «Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, – вот то, что нам дает неведомое» [7, 149]. Конечно, обосновывая творческие основания акмеизма, поэт рассуждает о «неведомом» как бытийной категории человеческого универсума, однако оно вбирает в себя и индивидуально-личностные смыслы жизненного самоопределения «я». Соответственно, представления о «дальнем, незнакомом» в доакмеистическом стихотворении Гумилева можно рассматривать как поэтический подступ к будущей акмеистической парадигме мировосприятия. Юная героиня «детски-мудро» предвосхищает любовные отношения, устремляясь к ним в своих мечтаниях. При этом воображаемый неведомый ей возлюбленный становится своеобразным мужским персонажем стихотворения, физическое отсутствие которого в повествуемом мире и виртуальное присутствие в микрокосме девушки («Тот один, кого люблю!»), продуцирует идеологему возможного любовного единения женского и мужского «я».

Явленный здесь перевод фабульного ряда событий в ментальную сферу ролевого героя-нарратора маркирует процесс предельной лиризации нарративного развертывания текста. Как известно, событийный статус изменения повествуемой ситуации в структуре нарратива зависит «от внутритекстовой аксиологии, вернее, от аксиологии переживающего данное изменение субъекта» [23, 16–17]. В сюжетостроении рассматриваемого стихотворения весь событийный ряд определяется ценностными установками героини-девушки, что обуславливает смысловую сущность событийного апогея в ее повествовании о встрече с «кенгуру». В пятой, финальной, строфе эксплицируется аксиологический итог утренней прогулки героини по парку:

Мысли так отчетливо ложатся,
Словно тени листьев поутру.
Я хочу к кому-нибудь ласкаться,
Как ко мне ласкался кенгуру [6, 275].

Нарративный регистр лирической рефлексии ролевого «я» здесь явно редуцируется, уступая место ментальному самораскрытию девичьего микрокосма. Акцентированная «отчетливость» мыслей-мечтаний свидетельствует об осознанном акте интеллигентной сосредоточенности девушки на образе неведомого возлюбленного, причем внутренний мир не порывает мечтательно с внешним природным миром («парком»), а наоборот, обнаруживает ценностную согласованность с ним («мысли» подобны «теньям листьев»). Такая конвергенция «я» и макрокосма продуцирует жажду не конфликта и борьбы, как в большинстве стихотворений «Жемчугов», а единения женского и мужского начал в перспективе земного бытия. Героиня репрезентирует свое «я» в жизненной точке возвышенного томления по любви, в котором еще нет конкретного в своей индивидуальной неповторимости объекта ее чувств. Это обстоятельство, с одной стороны, раскрывает психологические нюансы чувственного созревания женского «я», в котором просыпается жажда любви как таковой, еще не преломленной реальными отношениями, а с другой – высвечивает неоромантическое стремление к идеалу, взятому в любовном измерении. По наблюдениям Л.Я. Бобрицких, в образе героини данного стихотворения акцентирована греза о всепоглощающем чувстве и земная неутоленность в любви [4, 21]. Конечно, идеологема любовной неудовлетворенности жаждущего чувственных свершений девичьей души здесь выводится на первый план. Более того, именно осознание желания «к кому-нибудь ласкаться» предстает подлинным событием лирического нарратива, обеспечиваемым сюжетно-фабульным изложением встречи и игры с «кенгуру». Однако эта неутоленность чувственных стремлений носит характер не катастрофической (онтологической) несовместимости женского и мужского начал в мире, а психологической нацеленности на их возможное совпадение в будущем.

Как видно, результирующее событие нарративного развертывания текста отчетливо лиризуется высказывание героини-девушки и смещает его смысловые установки в жанровую плоскость «волюнты» (своеобразной анти-элегии). В структуре такого стихотворения «пороговое откровение <...> носит проективный характер взглядывания, предположения перемен, перспектива которых окрашивает настоящее в ценностные тона ожидания и надежды» [20, 141]. В отличие от элегической поэтики, лирическое «я» здесь «раскрывается не в том, чего оно лишено, не в переживании утраченных ценностей, а в своих интенциях самореализации» [20, 142]. Вариантом такой самореализации ролевого «я» в стихотворении Гумилева предстает «всматривание» героини в будущее любовных свершений и их ментальное предвосхищение. Утверждение «Я хочу к кому-нибудь ласкаться», психологически и аксиологически пуантирующее сюжетное развитие лирического нарратива, являясь жизненным credo девушки в репрезентируемой точке ее бытия, указывает на ее интенциональное желание земного счастья, возможность которого не

только не исключается, но, напротив, мыслится витальной перспективой бытийного самоосуществления женского «я».

При этом в финале текста обнаруживается лирически концентрированное сведение в единую событийную точку всех смысловых проекций нарратива. Система персонажей стихотворения в их реальной (девичье «я» и «кенгуру») или виртуальной («дальний, незнакомый, кто-нибудь») данности эксплицируется в сильной позиции итоговых строк: «Я хочу к кому-нибудь ласкаться, / Как ко мне ласкался кенгуру». Ментальное возвращение героини к экзотическому зверю и его животным ласкам здесь, во-первых, индексирует связь ее мечтаний с реально-земными феноменами бытия, а во-вторых, эксплицирует медиальные функции «кенгуру», который связывает женскую реальность с мужской виртуальностью в конвенции данного нарратива. Как указывает И.А. Кребель, в гумилевской поэтике «текст воспроизводит такую жизненную ситуацию, из попадания в которую становятся очевидными вещи, подлинная искренность которых не поддается линейному определению, но сквозит из метко схваченной подробности» [13, 273]. Конечно, это суждение в большей степени характеризует поэтический акмеизм Гумилева, однако оно вполне отвечает художественному устройству рассматриваемого стихотворения, в котором «ручной кенгуру» предстает такой витальной подробностью (животно-биологическим феноменом), которая вскрывает эмоционально-психологические чаяния ролевого (девичьего) «я». Изначальная «неочевидность» любовных переживаний героини посредством ее обыденно-игровой встречи с прирученным животным преобразуется в «очевидность» чувственных стремлений к ценностно полагаемому мужскому «я». Таким образом, в художественной конвенции стихотворения «кенгуру», во-первых, являет собой латентное мужское начало, а во-вторых, оказывается «зоологическим» катализатором (подробностью-посредником) чувственного взросления девичьего «я», открывающего в себе жажду любовных свершений. Думается, что образная «закольцованность» лирического нарратива («Посмотреть ручного кенгуру» в первой строфе – «Как ко мне ласкался кенгуру» в финальной строфе) свидетельствует о предельном аксиологическом возвышении анималистического персонажа в микрокосме ролевой героини, история психологического саморазвития которого определяется именно встречей с этим животным.

Итак, в стихотворении Гумилева «Кенгуру» обнаруживается особый, не свойственный раннему творчеству поэта, взгляд на взаимодействие мужского и женского начала. Ролевая поэтика, реализуемая здесь посредством постулирования «точки зрения» героини-девушки и определяющая характер нарративного развертывания поэтического текста, способствует утверждению конвергентных стремлений фемининного «я» к маскулинному миру. В структуре лирического нарратива, персоналистически излагающего историю встречи девушки-рассказчицы с прирученным «кенгуру» и обусловленного ею мечтательного осознания жажды чувственной любви, вскрываются психологические перипетии становления девичьего «я», исполненного витальных сил и желания земного (любовного) самоосуществления. Система персонажей стихотворения, в которой представлены реальные (ролевое «я» девушки и «кенгуру») и виртуальный («дальний, незнакомый», мужской «кто-нибудь») образы, определяет ценностно-смысловую логику нарративного развертывания текста: реальная героиня посредством игры с «ручным кенгуру» ментально устремляется к эфемерному, но желаемому возлюбленному. При этом единение с неведомым воображаемым мужским «я» осознается героиней в качестве событийного обретения земного счастья и гармонии.

Как видно, ролевая поэтика и построение лирического нарратива в стихотворении «Кенгуру» демонстрируют один из вариантов гумилевского «преодоления символизма». Акцентируя внимание на психологической самоактуализации в мире ролевого героя, Гумилев существенно расширяет спектр поэтических возможностей осмысления конфликта между реальностью и идеалом и показывает «посюсторонний» вариант взаимодействия женского и мужского начал. Очевидно, что данное стихотворение является опытом

проблематизации символистских установок миропонимания и творческого смещения Гумилева к будущим смысловым и художественным практикам акмеизма.

1. Асоян А.А. Семантика антитезы в поэтическом мире Николая Гумилева // Асоян А.А. Семиотика и метафорика художественных форм. СПб., 2019. С. 307–313.
2. Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941. М., 1998.
3. Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.
4. Бобрицких Л.Я. Женские образы в лирике Н. Гумилева: опыт типологии // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 4. С. 19–23.
5. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М., 1973.
6. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М., 1998.
7. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М., 2006.
8. Иванюк Б.П. Нарративные стихотворные жанры: рассказ, лэ, гавэнда, новелла, фэблио, шванк (Словарный формат) // Филологос. 2020. № 3(46). С. 44–49.
9. Исакова И.Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. 2003. № 1. С. 27–36.
10. Ибрапова Ф.Х. Двойная гендерная образность в стихотворениях из книги Н. Гумилева «Чужое небо» // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. М., 2022. С. 246–261.
11. Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М., 2001.
12. Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова // Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 253–601.
13. Кребель И.А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб., 2010.
14. Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
15. Раскина Е.Ю. Образы-символы животных в творчестве Н.С. Гумилева // Вестник МИТУ–МАСИ. 2019. № 1. С. 18–25.
16. Самойлова Н.Ю. Субъектная организация лирики Н. Гумилева // Проблемы литературных жанров. Ч. 2. Томск, 2002. С. 36–44.
17. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь, 2004.
18. Соколова Д.В. Поэтическая фауна Н.С. Гумилева // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2006. № 1. С. 129–137.
19. Тадевосян Т.В. Мифологема героя в поэтическом творчестве Н.С. Гумилева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
20. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
21. Ушакова Т.А. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева. Гл. II. Женские образы в лирике Гумилева: традиция символизма и ее трансформации // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. URL: <https://gumilev.ru/about/69/> (дата обращения: 15.10.2022).
22. Чевтаев А.А. «Царица» в поэтическом универсуме Н. Гумилева // Кормановские чтения. Вып. 15. Ижевск, 2016. С. 233–250.
23. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

В.И. Чернышева
V.I. Chernysheva

**«ПЕВЦУ "ЛИСТОПАДА"». 25-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И.А. БУНИНА НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ
«САРАТОВСКИЙ ВЕСТНИК»³**

**"TO THE SINGER OF "LISTOPAD"". THE 25TH ANNIVERSARY
OF I.A. BUNIN'S LITERARY ACTIVITY ON THE PAGES OF THE
"SARATOV BULLETIN" NEWSPAPER**

Чествования Ивана Бунина, приуроченные к 25-летию начала творческой деятельности, были настолько масштабны, что исследователи называют их своеобразным прологом к Нобелевским дням. В октябре-ноябре 1912 года по всей России появляется больше 50 развернутых публикаций о Бунине, и это, не считая статей в толстых журналах, интервью и заметок с описаниями самих юбилейных торжеств. «Заговорили о нем со всех сторон, и что написал, и что пишет, и что задумал», – сообщает А. Станкевич в харьковской газете «Южный край» 5 июня 1912 года, называя все происходящее «либеральным бенефисом». По всей России в печати появляются не только юбилейные статьи, но и посвященные Бунину стихи, романсы, фотосери и даже шаржи. В статье подробно рассматривается статья «Певцу «Листопада», которой откликнулась на торжества газета «Саратовский вестник», не ставшая исключением и также оставившая свой след на этой странице истории журналистики и литературного процесса начала XX века.

Ключевые слова: 25-летний юбилей творческой деятельности, И.А. Бунин, «Листопад», Л. Клод, «Саратовский вестник», либеральный бенефис, литературоцентричность провинциальной печати.

The celebrations of Ivan Bunin on the 25th anniversary of the beginning of his career were so large-scale that researchers call them a kind of prologue to the Nobel Days. In October-November 1912, more than 50 detailed publications about Bunin appeared throughout Russia, and this is not counting articles in thick magazines, interviews and notes describing the anniversary celebrations themselves. "They started talking about him from all sides, and what he wrote, and what he planned," reports A. Stankevich in the Kharkiv newspaper "Southern Region" on June 5, 1912, calling everything that was happening a "liberal benefit." Throughout Russia, not only anniversary articles appear in print,

³ Работа выполнена в рамках научного проекта «Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа». Региональный аспект. РНФ № 20–18–00003.

but also poems, romances, photo series and even cartoons dedicated to Bunin. The report examines in detail the half-page article "To the Singer of Listopad", which was responded to by the Saratov Bulletin newspaper, which was no exception and also left its mark on this page of the history of journalism and the literary process of the beginning of the XX century.

Key words: 25th anniversary of creative activity, I.A. Bunin, "Listopad", L. Claude, "Saratov Bulletin", liberal benefit, literary centrality of the provincial press.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-88-94

Празднование 25-летия творческой деятельности Ивана Бунина действительно носило общероссийский характер, в исследовательской литературе впервые обратил на это внимание С.Н. Морозов. В статье «25-летний юбилей литературной деятельности И.А. Бунина в освещении русской печати 1912–1913 гг.» не только полностью воссоздана хронология юбилейных торжеств, но и приведено и проанализировано множество ранее не известных буниноведению документальных свидетельств масштаба и рефлексии современников значения творчества Бунина для русской литературы.

Это были не просто пять дней торжеств и 26 поздравительных адресов на имя юбиляра – события действительно носили общероссийский характер, как бы стихийно объединивших людей из очень разных литературных и политических лагерей вокруг искусства как такового. И, как ни странно, Бунин, одинаково сторонившийся любых лагерей и партий, избегавший и объединений, и распрей, вдруг стал фигурой консолидирующей. Анализируя этот феномен, С.Н. Морозов подробно описывает и подготовку к юбилею, и сами торжества, а также впервые дает обзор периодической печати о юбилее.

На торжество действительно откликнулись печатные издания по всей России: и «Одесские новости», и «Омский вестник», и «Сибирская жизнь», и «Приазовский край». Свои голоса в хор чествовавших юбиляра включили также «Нижегородский листок», владикавказский «Терек», «Варшавский дневник», «Киевская мысль», «Пятигорское утро» и это, не считая юбилейных статей в толстых журналах, и не говоря о столичных газетах («Биржевые ведомости», «Раннее утро», «Столичная молва»), которые, конечно, задавали тон в этом хоре. Все напечатанное по поводу Бунина в этот период, наверное, в каком-то смысле можно было назвать своеобразной одой анти-модернизму. О том же самом может свидетельствовать и тот факт, что В. Брюсов, А. Блок, Ф. Сологуб и А. Ремизов не присутствовали на московских торжествах, они лишь прислали приветственные телеграммы. А З.Н. Гиппиус, чутко уловив общее настроение юбилейных панегириков, напишет в иллюстрированном еженедельнике «Солнце России» статью «В целомудренных одеждах», которая также будет приурочена к 25-летию творческой деятельности И.А. Бунина, но, в отличие от прочих, наверное, впервые предложит «модернистскую» концепцию бунинского творчества, где литературный старовер (по общему признанию) опять же впервые, пожалуй, будет представлен более или менее объективно именно как художник-новатор, который будет говорить о своей «модерности» (термин самого Бунина) и сам, но уже много позднее. «И. Бунин – хороший писатель, это известно, с этим никто даже и не спорит. А кроме того – он имеет свои черты, свой лик, его не смешиваешь с другими нашими, "просто хорошими", писателями: большинство из них – типичны; Бунин – индивидуален», – напишет Гиппиус на страницах одного из октябрьских номеров «Солнца России» в 1912 году, вышедшего, кстати, с портретом Бунина на обложке [4, 2].

Историк литературы, критик, педагог, переводчик, а позднее с 1921 года – президент Государственной академии художественных наук Петр Семенович Коган (1872–1932), заметив отсутствие на чествовании «представителей недавно господствовавшего направления», писал: «Подобного по грандиозности чествования мог удостоиться разве Толстой... Чествование носило бессознательно-демонстративный характер... Академия, университет, ученые и литературные общества, масса учреждений и публики чествовали в

лице Бунина носителя идей, противоположных идеям модернизма, писателя, верного классическим традициям нашего реализма...» [Цит. по: 6, 240].

Прозаик, журналист, литературный и театральный критик, поэт, мемуарист и общественный деятель Сергей Викторович Яблоновский (настоящая фамилия Потресов), (1870–1954), вероятно, иронизируя, назовет происходящее «деревенской свадьбой». Однако, в целом, его отклик на юбилейные торжества Бунина, опубликованный в «Русском слове» под лаконичным заголовком «Подарок», полон восхищения и удивительно созвучен с цитируемым выше откликом З. Гиппиус: «Но я ужасно рад, что вдруг все поднялись, и все начали его наперебой чествовать: рад потому, что мы этим хотя несколько искупаем свою близорукость: ведь, собственно-то говоря, мы Бунина проглядели, и он нам теперь вовсе не юбиляр, с которым вот-вот попрощаться придется (как на большинстве юбилеев), а скорее только что обретенный нами человек, точно неожиданно сделанный нам подарок. <...> Бунин горел ровным, немигающим светом в то время, когда вокруг сверкали и крутились, и шипели, и стреляли мельничные колеса, ракеты, римские свечи. На ровный, белый огонь мало обращали внимания, а когда фейерверки прогорели, и остались от них копоть, обгорелый картон и пороховой чад, то увидели, что бунинский огонь – огонь прочный, настоящий и нужный. Обратившись теперь к Бунину, – продолжает критик, – мы увидели, что он совсем по-настоящему крупный писатель, и увидели, что не расторгнута в русской литературе связь с прошлым и не повторено прошлое, а пошло оно через Бунина так же естественно, как идут из мощного ствола новые, молодые, сильные и здоровые ветки. Бунин – весь от истинной русской литературы, – литературы Гоголя, Тургенева, Толстого, – и нет в нем ничего позаимствованного, весь он свой, твердый, спокойный и смелый, как всякий большой талант» [Цит. по: 11, 83–84].

Весьма любопытно, кстати, что какой бы то ни было рефлексии по поводу событий, связанных с юбилейными торжествами, у самого Бунина мы почти не находим. Т.М. Двинятина, замечая это, приводит тот факт, что о его личных переживаниях в этот период мы можем судить лишь косвенно, в частности по воспоминаниям А.М. Горького, который вскоре после того, как отшумели юбилейные торжества, пишет: «...им овладело беспокойство, охота к перемене мест» и одолеть его нельзя. Тем более нельзя, что с ним творится что-то особенное, неладное как будто: он, пожалуй, рассматривает свой юбилей как прижизненную панихиду. Не любит он смерть и боится ее» [Цит. по: 6, 247].

Не находим мы почти ничего хоть сколько-нибудь личного и глубокого и в письмах Бунина. В эпистолярном наследии писателя останется лишь девять весьма лаконичных и достаточно формальных писем с благодарностями за поздравления: эти письма почти все написаны на почтовой бумаге Лоскутной гостиницы, в которой останавливались Бунины в дни юбилейных торжеств. Это, например, благодарственная (даже не сказать письмом), скорее записка К.С. Станиславскому. (От Художественного театра Бунину преподнесли бриллиантовый жетон с изображением эмблемы театра – чайки). Столь же краткий и тоже весьма формальный ответ поэту, литературному критику, переводчику Михаилу Петровичу Гальперину (1882–1944), который в связи с торжествами 24 октября 1912 года написал стихотворение «И.А. Бунину от меньшого брата». Среди писем, отправленных Буниным в эти дни из Лоскутной гостиницы также благодарности журналу «Русское богатство», газете «Русское слово», в кассу взаимопомощи литераторов и ученых, личные Э.П. Юргенсону, В.Я. Брюсову, А.А. Измайлову, А.А. Шахматову, П.А. Нилусу [3, 632–637]. Кстати, пожалуй, один П.А. Нилус, который на торжества так и не приехал, судя по всему, удостоился в эти дни хоть сколько-то действительно эмоционального послания: в «Устами Буниных» читаем: «Неужели не приедешь на юбилей?! Ты с ума сошел! Вот так друг! Как! Не найти 50 целковых на проезд! Отказываюсь верить!». Дальше краткое от Веры Николаевны: «Днем у нас прием депутации, *dejeuner d'atoire* в зале Лоскутной. Масса цветов. Вечером банкет». Там же: 12 ноября Бунин в открытке Нилусу пишет: «...замотался. Едем нынче за границу...» Через Варшаву, Вену, Венецию, Неаполь Бунины в декабре отправляются снова на Капри [15].

Рассмотрим статью «Певцу «Листопада», которой откликнулась на торжества газета «Саратовский вестник», не ставшая исключением и также оставившая свой след на этой странице истории журналистики начала XX века.

Публикация, о которой пойдет речь, посвящена, как и другие, появившиеся в этот день в газетах, 25-летию творческой деятельности Ивана Бунина, начало которой отсчитывается от выхода в свет стихотворения, ставшего его литературным дебютом. 22 февраля 1887 года в газете «Родина» появилось стихотворение «Над могилой С.Я. Надсона», на которое молодой поэт получит лаконичный отзыв редакции: «Трудитесь, со временем выйдет прок» и публикации в той же газете стихотворения «Деревенский нищий» 17 мая того же года, от которой отсчитывал начало своей писательской деятельности сам Бунин. Вообще лето 1887 года он называл «самым поэтическим во всей своей молодости» [6, 37]. На 28 октября в столице был назначен основной день торжеств, поэтому, вероятно, статья «Певцу "Литопада"» выходит в «Саратовском вестнике» именно 28-го и представляет собой столь подробный анализ творчества Бунина.

Свой отклик на торжество газета «Саратовский вестник» озаглавит «Певцу "Листопада"». Это важно в той связи, что после вручения Бунину Нобелевской премии в 1933 году, в сознании массового читателя он все-таки прежде всего незаурядный прозаик, автор грамматики любви под названием «Темные аллеи», где бунинская «интенсификация образов» с их поистине агрессивной силой (термин Ю. Мальцева), модернистское сближение стихий любви и смерти по смелости и неожиданности, порой превосходящее самих модернистов, действительно достигает своего предела, к которому, надо сказать, последовательно стремилась и дореволюционная проза автора.

Как видим, иначе воспринимает его читатель 1910-х годов, для которого Бунин – все-таки поэт, автор «Листопада», а не «Суходола» и «Деревни», явившейся, по выражению Томаса Манна из его дневниковых заметок «Парижский отчет», «необычайно скорбным романом из крестьянской жизни» [9, 380] (хотя и об этих произведениях идет речь в рассматриваемой публикации), или, скажем, рассказа «Игнат», первоначально отвергнутого редактором газеты «Русское слово» Ф. Благовым из-за «рискованности положений и описаний», о чем последний сообщает в письме Бунину от 29 июня 1912 года, рассказа «Ночной разговор», или шокировавшего многих критиков рассказа «Захар Воробьев» и т.д. [3, 614].

В 10-е годы XX века Бунин именно поэт, каковым он сам себя мыслил с самых первых своих шагов в литературе до последних дней, когда возвращался к редактированию, созданию окончательных вариантов своих собственных поэтических произведений, увидевших свет задолго до революции и эмиграции. А с «Листопада» начинается творческая зрелость Бунина. На поэму откликнулись А. Блок, И. Анненский, В. Брюсов, К. Чуковский, М. Горький, Ю. Айхенвальд, Е. Деген, Ф. Батюшков, К. Медведский, Г. Чулков, А. Голенищев-Кутузов и многие другие. Сама поэма надолго стала визитной карточкой Бунина, а появление одноименного сборника ознаменовало собой начало творческой зрелости автора.

Издание «Саратовский вестник» – крупная городская газета, «наследница» «Саратовского дневника», выходявшего с 1877 по 1907, затем трансформировавшегося в «Саратовский вестник» – демократического печатного органа, идейную направленность которого определяли издатель Иван Парфенович Горизонтов (1847–1913 гг.) и редактор Николай Михайлович Архангельский (1862–1941).

Рассматривая номер газеты «Саратовский вестник» от 28 октября 1912 года, нельзя не отметить, что мир читателя ежедневной провинциальной газеты, бесспорно, и удивительно литературоцентричен. Подтверждением тому может служить хотя бы тот факт, что материал к 25-летию творческой деятельности Бунина занимает ни больше ни меньше 2/3 полосы «Саратовского вестника» за 28 октября 1912 года. (В другой ежедневной газете «Саратовский листок» юбилей Бунина отмечен 30 октября двумя заметками в несколько строк, в одной из которых коротко излагается творческая биография юбиляра, в другой –

порицается излишний натурализм описаний в прозе, цитируется рассказ «Ночной разговор» [14, 3]). И даже фельетон, подписанный иронично «Ау», «О музыке, консерватории и прочем», откликающийся на такое значительное для города событие, как открытие Консерватории, занимает меньшее по объему место на газетной странице, чем очерк о творчестве Бунина, а наряду с сообщением о самочувствии цесаревича (таковые носили регулярный характер), результатов выборов в Америке, статьей о войне на Балканах, дается, например, новость о состоянии здоровья писателя Мамина-Сибиряка, о чьей болезни, также, судя по всему, издание уже сообщало своему читателю раньше.

Расшифровать инициал автора публикации «Певцу «Листопада» пока не удалось. Был ли Л. Клод провинциальным или все-таки столичным корреспондентом? Возможно, как то, так и другое. В пользу саратовского происхождения автора статьи может свидетельствовать фамилия «Клод». Поскольку поиск сведений о нем в словаре псевдонимов И.Ф. Масанова результатов не дал, возможно, «Клод» – настоящая фамилия, не псевдоним. Облик слова наводит на мысль о том, что автор статьи «Певцу "Листопада"», вероятно, из немцев Поволжья.

Однако и то, что это все-таки столичный корреспондент, тоже возможно. Дело в том, что 25-летний юбилей творческой деятельности Бунина отмечался в прессе, как уже было сказано выше, по всей стране. Нередко провинциальные издания перепечатавали статьи о творчестве писателя из столичных газет. Кроме того, упоминание Л. Клода встречаем в томе «Литературного наследства», посвященного А.П. Чехову, где сообщается, правда, только то, что Л. Клод был журналистом. Другие сведения о Л. Клоде не приведены [8, 405]).

В целом статья, как и положено юбилейной публикации носит характер панегирика. Автор противопоставляет Бунина-поэта «фанфарам Блоков и Бальмонтов», не обходит и прозаиков, противопоставляя Бунина также «Юшкевичам» и «Горьким» (примечательно, что Л. Клод в этом контексте перечисляет писателей именно в таком порядке), только Бунин, по мнению автора статьи, писал в сравнении со всеми ними «ясно, четко, чуточку даже суховато».

Л. Клод ссылается на Георгия Чулкова (1879–1939), который, по словам журналиста, также, восхваляя «кристальные строки Бунина», называл его «единственным в современности представителем заветов Тургенева». Любопытно, что отсылка к высказыванию Чулкова в самом начале статьи «Певцу «Листопада», где он излагает свои литературно-критические взгляды относительно бунинских стихов, с довольно пространной цитатой дается без ссылок на первоисточник, а также в принципе без каких бы то ни было пояснений, из чего мы опять же делаем вывод о том, что читатель провинциальной газеты осведомлен о том, кто такой Чулков и о том, почему его мнение о Бунине авторитетно. Это опять-таки к вопросу о литературоцентричности мира читателя «Саратовского вестника». Литератор-универсал, мистик-анархист, организатор литературной жизни, мистический диссидент, человек, пытавшийся почти в одиночку создать некую альтернативу символизму, затеявший даже специально для этого альманах «Факелы» (издание, правда, успешным не было, но те два номера, которые-таки увидели свет, вызвали бурную полемику в стане символистов) и его литературные взгляды, к которым апеллирует журналист, как видим из статьи, должны быть очевидны читателю.

Чулков назвал Бунина единственным представителем заветов Тургенева, именно с этой мысли начинается свою статью Л. Клод. Далее журналист приводит полностью текст стихотворения Бунина 1900 года «Ночь печальна, как мечты мои», стихотворения, на которое уже к 1906 году существовало три популярных романа (С.Г. Грасгофа, 1902; Р.М. Глиэра, 1905; С.В. Рахманинова, 1906), то есть этот текст был прекрасно известен читателю, тем не менее Клод на газетных полосах «Саратовского вестника» цитирует его полностью и предлагает сравнить эти «кристальные строки» с трюками певцов «зеленого вертограда» и «снежной маски» [7, 4]. Между «мятущимися и просто шатающимися» своими литературными сверстниками Бунин один равен самому себе и заветам Тургенева,

когда-то рассказанным на Бежином лугу. От того-то так и одинок Бунин в современной литературе, по мысли автора юбилейной статьи. Так же, как и Тургенев, он бесконечно варьирует тему распадающегося дворянского гнезда. «Более же всего Бунин сближается с Тургеневым этой привязанностью своею к разрушающемуся родовому гнезду с безмерно милым сердцу "Вишневым садом"» [7, 4]. К имени Тургенева в статье Клод вернется еще не раз, и говоря о поэзии, и анализируя прозу Бунина. Так, о русской деревне, по мысли автора, Бунин судит с позиций европейца, как и Тургенев.

Л. Клод хвалит Бунина за верность традиции, анализируя стихи, щедро цитируя их, он вспоминает Левитана, Нестерова, Васнецова с его «вещим духом сказки». О любовной теме в стихах и прозе поэта (кстати, критик, как и сам поэт, как будто не отделяет одно от другого; анализируя стихотворения, вдруг переходит на рассказы и наоборот) пишет, что в них есть тургеневское «рыцарственное бескорыстие». Говоря о стихах и особенно об образах Осени в них, указывает на отчетливость и тютчевской традиции в бунинском стихотворном пейзаже. Необыкновенно поэтично критик описывает бунинский образ Богоматери, созданный им именно в стихах.

Затем отмечает трезвенность, присущую всему творческому существу Бунина, которая, по его словам, «никогда не позволяла ему уходить из томления жизни в сверхжизненное, мистическое». Критик явно любит образ, созданной Буниным Русью: «Русь "старосветского" покоя, Русь хлебная, создавшая миф о полевой Богоматери <...> Эту Русь прокляли за Салтычиху, за гибель Обломова, за кошмары семьи Затрапезных, но Бунин так подошел к ней, что проклятиям места не осталось» [7, 4].

Любопытно, что, анализируя творчество Бунина, Клод цитирует больше десятка стихотворений разных лет. Сплетая их между собой мотивами, переходит от одного к другому, но не приводит ни названий, ни дат создания или публикации. Это такие стихотворные тексты как «Подражание Пушкину. *От праздности и лжи, от суетных забав...*» 1890 года, «На хуторе. *Свечи догорели, долог зимний вечер...*» (1897), «Снова сон пленительный и сладкий...» (1898), «Листопад» (1900), «Последняя гроза. *Не прохладой, не покоем...*», впервые опубликованное в 1900 году в журнале «Мир Божий», «Канун Купалы. *Не туман белеет в темной роще...*» (1903), «Мистику. *В холодный зал, луною освещенный...*», впервые увидевшее свет в седьмом номере «Русской мысли» за 1906 год, созданное в январе того же года и другие – всего 12 стихотворений разных лет. Таким образом, автор очерка не только демонстрирует собственное прекрасное знание творчества Бунина, но и явно предполагает, что читатель «Саратовского вестника» знаком с ним настолько же полно и глубоко.

Надо отметить, что критик, автора юбилейного очерка, не стремится дать описание жизни и творчества, перечислить заслуги Бунина перед русской литературой, он являет читателю цельный образ Бунина и созданного им художественного мира. «Двадцать пять лет, а он – все тот же. Он не окаменел в одной и той же позе, но раз приняв ее, остается стоять в ней, изящной и свободной. Проходят годы, жизнь течет непрерывно; а он, ясно и трезво глядя перед собою поет о листопаде жизни. Он неизменен, как неизменна дама его сердца – одетая в золото и пурпур – Осень», – так завершает свой очерк о Бунине журналист «Саратовского вестника».

В заключение следует сказать, что тема «25-летний юбилей И.А. Бунина на страницах провинциальной и столичной печати» далеко не исчерпана и открывает исследователю множество перспектив.

1. Академический Бунин URL: <http://ivbunin.ru/proizvedeniya/alfavitnyij-spisok-proizvedenij-i.a.-bunina> (дата обращения: 06.01.2023).

2. Бунин И.А. *Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2003.*

3. Бунин И.А. *Письма 1905–1919 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2007.*

4. Гиппиус З. *В целомудренных одеждах (К 25-летию литературной деятельности Ив.А. Бунина // Солнце России. 1912. № 42.*

5. Гусева Л. В. Список саратовских периодических изданий за период 1839–1967 гг. Саратов, 2020.
6. Двнятина Т.М. Иван Бунин: Биографический пунктир: в 2 т. СПб., 2020. Т. 1.
7. Клод Л. Певцу «Листопада»: (К двадцатипятилетию литературной деятельности Ивана Бунина) // Саратовский вестник. 1912. 28 окт. (№ 237).
8. Литературное наследство / АН СССР, отд. рус. яз. и лит.; редкол.: В.В. Виноградов (гл. ред.). М., 1960. Т. 68: Чехов.
9. Литературное наследство: Иван Бунин: в 2 кн. Кн. 2 / Нинова А.А., Полоцкая Э.А., Крутикова Л.В. и др.; / АН СССР, М., 1973. Т. 84, Кн. 2.: Бунин.
10. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Frankfurt am Main; М., 1994.
11. Морозов С.Н. 25-летний юбилей литературной деятельности И.А. Бунина в освещении русской печати 1912–1913 гг. // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2014 № 5. С. 71–86.
12. Надехина Ю.П. Русские писатели в московской периодической печати рубежа XIX–XX вв.: беллетристика и публицистика // Вопросы национальных и федеративных отношений. 2019. Т. 9 № 7(52). С. 959–965.
13. Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: материалы к научной библиографии / сост. О.И. Шапкина; под общ. ред. А.А. Холикова. М., 2022. (Библиотека журнала «Филологические науки. Научные доклады высшей школы». Т. 5).
14. [Б.п.] К юбилею И.А. Бунина // Саратовский листок. 1912 г., 30 октября.
15. Устами Буниных URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/ustami-buninyh/1912-1914.htm> (дата обращения: 05.01.2023).

Чэнь Чэнь
Chen Chen

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.В. ГОГОЛЯ В КИТАЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

HISTORY OF TRANSLATIONS OF N.V. GOGOL'S WORKS IN CHINA: TO THE FORMULATION OF THE PROBLEM

В статье впервые дается краткий очерк истории переводов произведений Н.В. Гоголя на китайский язык в контексте китайской переводческой традиции. Исследование показало, что установка на преобладание в переводческой деятельности воссоздающего начала определила достаточно точную и близкую к оригиналу передачу идейно-тематического содержания произведений классика русской литературы и их художественных особенностей. Сделан вывод о том, что перевод произведений Гоголя на китайский язык является важной составляющей диалога между китайской и русской литературами и культурами на протяжении многих десятилетий.

Ключевые слова: *межлитературный диалог; рецепция; традиция; Гоголь; Лу Синь.*

The article for the first time gives a brief sketch of the history of translations of Gogol's works into Chinese in the context of the Chinese translation tradition. The study showed that the attitude to the predominance of the recreating principle in translation activities determined a fairly accurate and close to the original transfer of the ideological and thematic content of the works of the classic of Russian literature and their artistic features. It is concluded that the translation of Gogol's works into Chinese has been an important component of the dialogue between Chinese and Russian literature and cultures for many decades.

Key words: *interliterary dialogue; reception; tradition; Gogol; Lu Xun.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-95-99

Художественный текст функционирует в инокультурном пространстве прежде всего в форме перевода. Так, проблема перевода, т.е. формы бытования произведения в другом времени, пространстве и сознании публики, входит в проблемное поле рецептивной эстетики. В научном осмыслении каждой национальной литературы большую роль играет ее восприятие в другой культуре – «оно имеет широкий смысл и воспринимается в двух ракурсах: рецепция-понимание и собственно перевод» [4, 29]. Перевод, в частности художественный, «дает известное представление о литературе носителей исходного языка» [3, 41]. Переводческое толкование является важным аспектом при изучении рецепции инокультурного текста и межлитературных связей и всегда не теряет своей актуальности и важности.

Особенным значением для переводческого аспекта рецепции стали положения концепций диалога культур и «большого времени» М.М. Бахтина, касающиеся понимания художественного текста: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, т.е. в большом времени. Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, – писал исследователь, – потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого

раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» [2, 331–332]. Самый могучий рычаг понимания в области культуры, по мнению М.М. Бахтина, это «вненаходимость» [2, 334]. Он объяснил так: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. <...> Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [2, 334–335].

В.Р. Аминова развивала следующую мысль: «В процессе диалога культур и литератур его участники входят в мир иных художественно-эстетических ценностей и обретают свое неповторимое место в "зоне контакта" с "чужими" познавательными, этическими и эстетическими смыслами» [1, 13]. По мнению ученого, этот диалог может быть реализован не только «своим» читателем в «малом» времени, но и «чужим, другим» в «большом» временном пространстве и в «дальнем» контексте.

Переводческая деятельность имеет долгую историю и играет огромную роль, которую нельзя игнорировать в диалоге разных культур и цивилизаций. В Китае принято считать, что переводческая деятельность была популярна во времена династии Хань и возникла с введением буддийских писаний, и имеет более чем двухтысячелетнюю историю.

В Китае существует богатая и давняя традиция перевода, включающая буквальные переводы, переводы по смыслу и контекстуальные переводы. Она началась с перевода древних китайских классических текстов на другие языки, например, на монгольский, тибетский, вьетнамский и другие. В те времена переводы выполнялись в основном с целью распространения культурного наследия Китая в других странах.

В конце XIX века возник новый этап в развитии теории перевода в Китае. В 1894 году, известный китайский лингвист Ма Цзяньчжун, автор знаменитой грамматики «Проникновение господина Ма в грамматику», издал статью «Предложение о создании Академии переводов», в которой писал: «Перевод – дело трудное. Как же следует переводить? Для этого необходимо глубоко понять и изучить как язык, на который нужно переводить, так и язык с которого нужно переводить, стараться уточнить каждое слово и предложение переводимого текста, чтобы стали ясны причины сходства и расхождений между двумя текстами, разобраться со всеми сложными местами, понять пафос произведения, проанализировать степень сложности каждого слова и предложения, до конца выяснить все изменения в стиле изложения и только после этого приступить к переводу. Если это будет сделано, то читатель действительно поймет смысл книги, ее дух, и она пойдет ему на пользу. Если посмотреть на оригинал и не обнаружить расхождений с переводом, то это и будет мастерский перевод» [7, 13]. Таким образом, Ма Цзяньчжун предлагал сохранить в переводе как смысловое содержание, так и дух оригинала, добиваться высокой степени единства того и другого.

Следующим автором, внесшим большой вклад в развитие теории перевода в то время, был Янь Фу. Он является родоначальником современной теории перевода в Китае. Янь Фу выполнял переводы на рафинированном, отшлифованном древнекитайском языке в стиле гувэнь (литература на древнекитайском языке). Он предложил три критерия правильности перевода: синь (достоверность), да (доходчивость), я (изящество) [9, 6]. За последующие более чем 80 лет китайские теоретики не предложили иных принципов перевода. Они лишь по-разному интерпретировали содержание этих критериев, вкладывая в них свое понимание.

Лу Синь писал: «Всякий перевод должен одновременно учитывать две стороны: он, конечно же, должен быть понятным и сохранять "внешность" оригинала. Но это сохранение часто входит в противоречие с пониманием и выглядит для всех непривычно. Оригинал изначально является "иностранцем". Чтобы он выглядел приятно для глаза, нужно только поменять ему одежду, но не следует укорачивать ему нос и вырезать ему глаза» [8, 12]. Лу Синь сделал много для знакомства китайцев с произведениями русской, в том числе и советской, и восточноевропейскими литературами.

В 1932 году Линь Юйтан предложил свою интерпретацию критериев правильности перевода, предложенных Янь Фу. По его мнению, успешное осуществление перевода в первую очередь зависит от способности переводчика досконально понять смысл оригинала, а во-вторых, от уровня знания им своего родного языка. Третьим фактором является степень его тренированности и владения навыками осуществления перевода, а также понимание им критериев правильности перевода и операций, производимых в процессе перевода. Линь Юйтан предложил следующие критерии: чжунши (достоверно), туньшунь (грамотно), мэи (красота). По своему содержанию они в общем совпадают с критериями Янь Фу. К критерию достоверности Линь Юйтан относил четыре понятия: чжиин (дословный перевод), сыи (буквальный перевод), ии (смысловой способ перевода), хуи (произвольный перевод). Буквальный перевод, по его мнению, является крайней формой дословного, преклонением перед буквой оригинала. Произвольный перевод также можно считать «экстремистской» формой смыслового способа перевода. В результате получается ничем не обоснованное изложение смысла оригинала. Поэтому Линь Юйтан не считает нужным подробно говорить об этих двух способах, а предлагает остановиться на дословном и смысловом переводе.

Из-за того, что точную границу между дословным и буквальным переводом, с одной стороны, и смысловым и произвольным – с другой, провести довольно трудно, Линь Юйтан предложил различать два уровня перевода: цзыи (перевод отдельных иероглифов), цзюи (перевод предложений).

В настоящее время в Китае большое внимание переводчиков уделяется исследованиям стилистических особенностей языков, их культурных контекстов и нюансов, чтобы перевод был максимально точным и адекватным оригиналу. В Китае проводятся конференции, семинары и тренинги для переводчиков, где обсуждаются новые методы и технологии в области перевода и интерпретации. При преодолении языковых и культурных различий и воспроизведении идейно-художественного содержания текста оригинала переводчик может использовать уникальные методы не только его воссоздания, но и пересоздания в соответствии со своим пониманием текста и ориентацией на своего адресата.

В XIX в. в Китае была создана «Школа русского языка», в рамках которой обучались переводчики. Переводчик и исследователь Чжан Чин-тун, учащийся этой школы, опубликовал в 1912 г. путевые заметки по России, в которые вошла его переписка с Л.Н. Толстым, оказавшая большое влияние на межкультурные связи двух стран. До начала движения «Четвертое мая» «Школа русского языка» была единственным институтом, занимающимся обучением китайцев русскому языку и переводу на китайский.

Тесные культурные связи стали поддерживаться в середине XX века между Китаем и Советским Союзом в период после Второй мировой войны. В культурном взаимодействии двух стран важную роль сыграли переводы, способствовавшие более глубокому пониманию национальных традиций разных литератур. Среди авторов, переведенных на китайский язык, особое место занимал Н.В. Гоголь, в восприятии творчества которого можно условно выделить два периода. Первый – с начала XX в. до середины 80-х гг. XX в., второй – с середины 80-х гг. по настоящее время. И хотя в период с 1960-х по 1980-е годы Китай переживал сложный период своей истории, и большинство произведений русской литературы было запрещено, гоголевские произведения продолжали печататься и переводиться.

Первые исследователи Гоголя в основном были сосредоточены на анализе тех произведений, которые принято считать реалистическими, что объясняется, прежде всего идеологической и политической ситуацией в Китае XX в. Переводы отвечали внутренним потребностям китайской литературы, в которой активно развивались реалистические приемы художественного изображения. Поэтому одним из самых значимых произведений Гоголя, переведенных на китайский язык, стал «Ревизор». Это произведение нашло отклик у китайской аудитории, которая также сталкивалась с жестокостью и коррупцией в системе

государственного управления, не только своим конкретно-историческим, но и общечеловеческим содержанием. Поэтому «Ревизор» стал одним из наиболее популярных произведений Гоголя в Китае и до сегодняшнего дня изучается в китайских школах и университетах.

Второй период отличается большим разнообразием. Во-первых, начиная с 80-х гг. прошлого века пробудился интерес не только к содержательной стороне произведений Гоголя, но и к их поэтике. Во-вторых, в корпус анализируемых произведений стали включаться такие, которые раньше не интересовали ни переводчиков, ни исследователей, и наконец, произведения Гоголя впервые в китайском литературоведении стали рассматриваться в религиозно-философском аспекте.

Личность и творчество Гоголя всегда вызывали интерес у китайских литературоведов. Большинство исследователей считает, что изучением творчества и биографии Гоголя в Китае первым занялся Лу Синь. Так, Ван Фу-жэнь и Ван Чжи-гэн отмечали, что Лу Синь в статье «О силе сатанинской поэзии» впервые дал высокую оценку творчества Гоголя и заявил о его влиянии на русскую литературу. Пин Баосин считал, что одним из первых ученых, обращавшихся к творчеству Гоголя, был китайский прозаик и литературный критик Цюй Цю-бо. А первым ученым, познакомившим китайских писателей и литературоведов с творчеством Гоголя, был известный философ, литератор и общественный деятель Лян Цичао. Благодаря ему творчество русского писателя стало известным предметом научного исследования, которое не прекращается до сих пор [6, 10].

Цюй Цю-бо и Гэн Цзи-чжи являются первыми, кто познакомил китайских читателей с произведениями Гоголя. В 1917 году оба ученых были приняты в «Учебный центр русского языка» Пекина и со студенческих лет занимались переводами произведений русской литературы. После окончания учебы, один из них стал репортером, а другой – дипломатом. Дальнейшие их пути разошлись, но общий интерес к русской литературе остался на всю жизнь.

Самым первым произведением Гоголя, переведенным на китайский язык, стал драматический отрывок «Лакейская», перевод которого был выполнен Цюй Цю-бо в 1920-е годы [6, 11]. Он назвал Гоголя «первым русским реалистом» в «Примечании переводчика». В этом же году им был выполнен перевод ранней статьи писателя «Женщина». Проанализировав основные характеристики русского реализма и реализма Гоголя, Цюй Цю-бо подчеркивал, что «сатирические образы представителей русского общества, созданные в произведении Гоголя, в Китае тоже существуют». Знаменитый сборник «Рассказы известных русских мастеров», изданный в 1920 г. с предисловием Цюй Цю-бо, включал перевод Гэн Цзи-чжи повести Гоголя «Коляска».

В январе следующего года перевод повести «Записки сумасшедшего» Гоголя, выполненный Гэн Цзи-чжи, был опубликован в известном журнале «Ежемесячная газета романов». Вслед за этим произведением Гоголя Гэн Цзи-чжи обратился к переводам многих других произведений русской классики. В 1925 году им был опубликован сборник «Четыре великих русских писателя», знакомящий с жизнью и творчеством Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского. В 1941 году был опубликован в Шанхае сборник его переводов «Ревизор и другие», в который вошли «Ревизор», «Женитьба», «Игроки», «Утро делового человека», «Лакейская» и ряд других пьес [6, 11].

Стоит отметить, что переводы Гоголя на китайский язык были выполнены профессиональными переводчиками, тщательно изучившими стилистику и смысл произведений русского автора. При этом происходило необходимое языковое онациональнивание переводимых текстов. Так, к примеру, часто использовались китайские поговорки и пословицы, чтобы, передавая смысловые тонкости оригинала, сделать их более понятными для читателя.

Переводы познакомили китайских читателей с уникальным художественно-эстетическим опытом русской литературы, а для писателей создали предпосылки для диалога с русской классикой, реализованного в их оригинальной художественной практике.

В этом плане показательным является обращение к гоголевскому наследию Лу Синя, который не только переводил произведения Гоголя, но и, как установлено исследователями [5, 22], развивал его творческие традиции. Наряду с оригинальной повестью, называющейся так же, как известное произведение Гоголя, «Записки сумасшедшего», он использовал художественные приемы русского классика в таких произведениях, как «Крик», «В память о Лю Хэцзэн» и др.

Переводы произведений Гоголя продолжают выходить и переиздаваться в Китае и в настоящее время. Читатели до сих пор наслаждаются оригинальной языковой игрой и забавными персонажами Гоголя, а его произведения признаются классикой мировой литературы.

Таким образом, переводы произведений Гоголя на китайский язык – важная составляющая диалога между китайской и русской литературами на протяжении многих десятилетий. Переводы произведений Гоголя на китайский язык оказали большое влияние на китайскую литературу и культуру в целом. Китайские писатели часто обращались к гоголевским образам, темам и художественным приемам изображения, предлагая самобытную, отражающую национально-специфические реалии и традиции художественного видения мира интерпретацию.

1. Аминова В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.): автореф. дисс. ... д-ра филол. н. Казань, 2010.
2. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». М., 1979. С. 328–335.
3. Весновская И.С., Клушин Н.А. Перевод и его роль во взаимодействии культур разных этносов // Вестн. Нижегородского ун-та. 2013. С. 41–44.
4. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм: Поэтика перевода. М., 1988. С. 29–62.
5. 俄国文学对我国当代文学的影响 URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/428507555>. (дата обращения: 20.03.2023).
6. 果戈理作品的早期中文译本 田大畏 URL: <https://www.doc88.com/p-3025342535500.html> (дата обращения: 01.03.2023).
7. 拟设翻译书院议 马建忠 // 晚清文选 URL: http://www.wenxue100.com/book_GuDianShiCiWen/213_317.shtml (дата обращения: 19.03.2023).
8. 拿来主义 - 鲁迅原来也是翻译家 URL: <http://www.sta.org.cn/02zxzx/detail.asp?id=5841> (дата обращения: 14.03.2023).
9. 浅谈严复的信、达、雅三原则 URL: <https://www.wenmi.com/article/pt2cdl02ay8s.html> (дата обращения: 01.03.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Колосова Светлана Николаевна – доктор филологических наук, ведущий специалист Московского центра качества образования (Москва). E-mail: kolosovasp@mail.ru

Кудряшова Александра Артуровна – доктор филологических наук, ведущий специалист Московского центра качества образования (Москва). E-mail: alekshvan@yandex.ru

Мананникова Александра Юрьевна – аспирант кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института имени А.М. Горького (Москва). E-mail: k-geologist@yandex.ru

Матвеева Наталья Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры германских языков Уфимского университета науки и технологий (Стерлитамак). E-mail: n.v.matveeva@struust.ru

Пашкуров Алексей Николаевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань, Республика Татарстан). E-mail: anp.72@mail.ru

Платицына Наталья Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета филологии и журналистики Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина (Тамбов). E-mail: natalia.platitsyna@mail.ru

Тюленева Елена Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии Ивановского государственного университета (Иваново). E-mail: talen@ Rambler.ru

Тюлин Дмитрий Александрович – аспирант кафедры сравнительной истории литератур Высшей школы экономики (Москва). E-mail: ringosartre@gmail.com

Харитонов Олег Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературоведения и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: polifonizm@mail.ru

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и русского языка как иностранного Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург). E-mail: achevtaev@yandex.ru

Чернышева Вероника Игоревна – соискатель кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). E-mail: chernysheva.veronika@yandex.ru

Чэнь Чэнь – аспирант кафедры русской литературы и методики ее преподавания Высшей школы русского языка и межкультурного коммуникации имени Бодуэна де Куртенэ (Китай). E-mail: cc931004@mail.ru

ДЛЯ АВТОРОВ

Научный журнал «ФИЛОЛОГОС» учрежден Елецким государственным университетом имени И.А. Бунина. Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77- 40325 от 15 июня 2010 г.).

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук».

Журнал публикует разножанровый материал по актуальным лингвистическим и литературоведческим проблемам (статьи, публикации, рецензии, хронику научной жизни и др.). Периодичность издания – четыре номера в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

Требования к публикациям

1. Текст публикации присылается в готовом для печати виде электронной почтой по адресу: filologos07@mail.ru (ответственному секретарю *Харитонову Олегу Анатольевичу*).

2. К тексту публикации прилагаются отдельным файлом сведения об авторе (фамилия, имя, отчество; ученые степень и звание, должность и место работы/учебы или соискательства; домашний и служебный адреса, номера контактных телефонов, адрес электронной почты).

Требования к оформлению статей

1. Объем статьи: 20 000 – 22 000 знаков (с пробелами). Редактор – Word. Основной текст – Times New Roman 10. Постраничные примечания – Times New Roman 10. Абзац (отступ) – 1. Интервал – 1. Поля: верхнее – 2,5; нижнее – 6; левое, правое – 3,5.

2. В верхнем правом углу *полужирным курсивом* (Times New Roman 12) – **инициалы и фамилия автора** статьи на русском и английском языках; через интервал **название** – выравнивание по левому краю, **заглавными буквами, полужирным шрифтом**, Times New Roman 12 – на русском и английском языках; через интервал аннотация на русском и английском языках (250 слов) – по ширине страницы без абзаца (отступа), Times New Roman 10, *курсив*; словосочетание «**ключевые слова**» и «**key words**» – *полужирным курсивом* без абзаца, Times New Roman 10, без интервала между ними и аннотацией, сами ключевые слова и/или словосочетания на русском и английском языках (5–6) – Times New Roman 10, *курсив*; далее через интервал – основной текст.

3. После основного текста через 1 интервал следует список литературы (Times New Roman 9, *курсив*) без обозначения «список литературы». Список литературы формируется по алфавитному принципу, нумерация порядковая.

1. Анри Корбэн. Световой человек в иранском суфизме. URL: <http://persian.sufism.ru/korben.htm> (дата обращения: 23.08.2011).
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1863–1866.
3. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // А.С. Пушкин. Собр. соч.: в 10 т. М., 1968. Т. 3.
4. Смирнов В.А. Достоевский // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века). Иваново, 2001. С. 112–161.

Указания на источник в тексте – [1, т. 6, 18]: первая цифра – номер источника, вторая – тома, третья – страницы; [2, 45]: первая цифра – номер источника, вторая – страницы.

Примечания:

1. Соблюдайте пунктуационное значение и графическое отличие «–» (тире) от «-» (дефиса).
 2. При цитировании используйте кавычки «», кроме выделения текста (названия произведений, прямая речь и пр.) внутри уже закавыченного (« ») текста; в этих случаях ставятся " ".
 3. Маркируйте обозначенное слово *курсивом*, а его значение ' ', к примеру, *язык* в значении 'орган тела'. Это относится и к иностранному слову и его переводу. Апостроф обозначайте так ' '.
 4. Даты разграничивайте «–» (тире), к примеру, 1814–1841 гг., века – римскими цифрами (XVIII–XIX вв.).
 5. При встроенном в основной авторский текст цитировании небольшого стихотворного фрагмента (до 4 стихов) строки разделяйте /, а стихи //.
- Обособленная цитата стихотворного текста оформляется следующим образом:

(пробел)

О чем ты воешь, ветер ночной?
 О чем так сетуешь безумно?..
 Что значит странный голос твой,
 То глухо жалобный, то шумно? [3, 57]

Основные этические правила сотрудничества редколлегии и авторов

Для авторов:

- авторы несут персональную ответственность за содержание материалов, точность перевода аннотации, цитирования, библиографической информации, а также за сведения о себе;
- авторы имеют право использовать материалы журнала в их последующих публикациях при условии, что будет сделана ссылка на публикацию в нашем журнале;
- автор подтверждает, что его статья публикуется впервые, а также не содержит плагиат в какой-либо форме.

Для редколлегии:

Журнал не сотрудничает с посредническими организациями и работает напрямую с авторами. В работе с ними редколлегия соблюдает принципы корпоративной этики.

Редколлегия руководствуется следующими правилами рецензирования рукописи.

Условия рецензирования рукописи

1. Соответствие представляемых в редколлегию материалов научному профилю журнала.

2. Соблюдение автором правил подачи рукописи в редколлегию и ее оформления.

3. Наличие сопроводительных документов: отзыв научного руководителя для аспирантов или консультанта для соискателей. Сопроводительные документы должны быть подписаны и заверены печатью (присылаются сканом на электронную почту).

При нарушении этих условий редколлегия имеет право отказать автору в рецензировании его рукописи.

Правила рецензирования рукописи

1. Редколлегия проводит собственное рецензирование авторской рукописи. Рецензия призвана обсудить актуальность научной проблемы, обоснованность и продуктивность методов исследования объекта, оригинальность решения проблемы и значимость полученных выводов, логику и стиль изложения. Рецензирование проводится конфиденциально для автора рукописи, носит закрытый характер.

2. По поручению главного редактора один из членов редколлегии дает письменное обоснованное заключение о рукописи с рекомендацией (или не рекомендацией) ее к печати.

3. Окончательное решение дальнейшей судьбы рукописи принимается на очередном рабочем заседании редколлегии на основе всех имеющихся о ней отзывов. О положительном или отрицательном решении редколлегии своевременно сообщается ее автору. При отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ. Отклоненная рукопись автору не возвращается. Автор имеет право на ознакомление с отзывом рецензента. Копия рецензии высылается автору по его запросу без подписи и фамилии рецензента.

4. В случае редакционного решения о доработке рукописи в соответствии со сделанными рецензентом замечаниями и пожеланиями она возвращается автору с копией рецензии на нее без указания фамилии рецензента. Главный редактор вправе вернуть автору его рукопись на доработку после ее рецензирования при условии необходимости внести в ее текст незначительные изменения. Редколлегия имеет право на собственное редактирование присланной рукописи без ущерба для ее содержания и авторского стиля. Новый вариант авторской рукописи должен быть представлен в редколлегию в полном соответствии с требованиями подачи и оформления научного материала. К тексту рукописи прилагается авторская справка с перечнем внесенных в него поправок. После доработки авторской рукописи редколлегия принимает окончательное решение о целесообразности ее публикации в научном журнале.

5. Все материалы проходят проверку на плагиат. Оригинальность принимаемых к публикации материалов должна составлять не менее 70 %.

6. Копии текста статьи и сопутствующих документов с указанием фамилии, должности и места работы всех участников ее рецензирования могут быть предоставлены по запросу ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Финансовая ответственность авторов

1. Авторы оплачивают редакционно-издательские услуги. Плата производится после редакционного решения о включении материалов в один из очередных выпусков журнала. С аспирантов плата за публикацию не взимается.

2. Каждый автор обязан оформить подписку «ФИЛОЛОГОС» на тот выпуск, в котором публикуется его статья. Подписной индекс журнала «ФИЛОЛОГОС» – 64991 в каталоге периодических изданий «Научно-техническая информация».

Авторские права

Авторы передают Издательству журнала – Елецкому государственному университету им. И.А. Бунина – авторские права на публикацию в печатном издании и на сетевом ресурсе в сети Интернет.

Полнотекстовые версии выпусков журнала можно найти в свободном доступе в Научной электронной библиотеке www.elibrary.ru не позднее, чем через три месяца после выхода журнала.

По всем вопросам обращаться в редакцию журнала. E-mail: filologos07@mail.ru. Адрес редакции: 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1.

Более подробная информация – на сайте редакции: www.elsu.ru/filologos.

Научный журнал

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 2 (57)

Технический редактор — Н. П. Безногих

Техническое исполнение — В. М. Гришин

Дизайн обложки — Б. П. Иванюк

Подписано в печать 19.06.2023

Дата выхода в свет 20.06.2023

Бумага 52,5 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 34

Свободная цена

Адрес редакции и издателя:

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1

E-mail: filologos07@mail.ru

Сайт редколлегии: www.elsu.ru/filologos

Подписной индекс журнала **№ 43284** в объединенном каталоге
«Пресса России»

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии

Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина»

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1