

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 4 (59)

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. Коммунаров, 28, 1)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Регистрационный номер: 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. Бурицев**, 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. Инаньир**, 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 4 (59). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А.Бунина, 2023. – 98 с.

В 59-й выпуске научного журнала «Филологос» публикуются, в основном, статьи по тематике, поэтике и восприятию произведений русской и зарубежной литературы. К 220-летию со дня рождения и 150-летию со дня памяти русского поэта приурочена статья «Стихотворения-сравнения Ф. Тютчева». Размещена информация о Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка», посвященная памяти профессора В.Г. Головина (Елец, 21 ноября 2023).

Адресуется профессиональной аудитории.

The 59th issue of PHILOLOGOS publishes articles on themes, poetics and perception of works of Russian and foreign literature. The article "Poems-comparisons of F. Tyutchev" is timed to the 220th anniversary of the birth and the 15th anniversary of the remembrance day of the Russian poet. Information about the International scientific-practical conference "Actual problems of modern linguistics and language teaching methodology" dedicated to the memory of Professor V.G. Golovin (Yelets, November 21, 2023) is given.

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>Абрамова В.И., Архангельская Ю.В.</i> Пушкинские прецедентные высказывания в фольклоре рунета.....	5
<i>Abramova V.I., Arkhangel'skaya Ju.V.</i> Pushkin's Precedent-Setting Sayings in the Folklore of the Russian Internet	5
<i>Бурцев В.А.</i> Узуальные стилевые категории как инструмент редакторской оценки стилистических качеств языковых выражений.....	15
<i>Burtsev V.A.</i> Usual Style Categories as a Tool for Editorial Evaluation of Stylistic Qualities of Language Expressions.....	15
<i>Жиляков С.В.</i> Специфика использования ресурсов мнемонической поэзии в творчестве И.А. Бунина	24
<i>Zhilyakov S.V.</i> The Specifics of the Use of Mnemonic Poetry Resources in the Works of I.A. Bunin.....	24
<i>Иванюк Б.П.</i> Стихотворения-сравнения Ф. Тютчева.....	31
<i>Ivanjuk B.P.</i> Poems-Comparisons by F. Tyutchev.....	31
<i>Иоскевич М.М.</i> Вульгарность как характеристика персонажей в художественных произведениях XIX века	44
<i>Ioskevich M.M.</i> Vulgarity as a Characterization of Characters in the Literary Works of the XIX Century.....	44
<i>Кораблев А.А.</i> О сюжетности и литературности чеховской «Степи».....	52
<i>Korablev A.A.</i> About the Plotness and the Literaturness of Chekhov's "The Steppe".....	52
<i>Ломакина С.А.</i> Мотив дороги как структурно-семантический фактор малой прозы Б.К. Зайцева.....	62
<i>Lomakina S.A.</i> The Motive of the Road as a Structural and Semantic Factor of B.K. Zaitsev's Short Prose	62
<i>Сарычев Я.В.</i> Некоторые соображения об «эмигрантском» Бунине (Contra Ю.В. Мальцев).....	68
<i>Sarychev Ya.V.</i> Some Considerations about the "Emigrant" Bunin (Contra Yu.V. Maltsev).....	68
<i>Соловьева Е.И.</i> Метаболический пейзаж в поэтическом цикле Ивана Жданова «Поезд».....	75
<i>Solovyeva E.I.</i> Metabolic Landscape in the Poetic Cycle "Train" by Ivan Zhdanov.....	75
<i>Ушакова А.Н.</i> Мотив убийства в творчестве Дино Буццати.....	82
<i>Ushakova A.N.</i> The Motive of Murder in the Work of Dino Buzzati	82

Научные события / Scientific events

<i>Телкова В.А.</i> Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка».....	90
<i>Telkova V.A.</i> International Scientific and Practical Conference "Actual Problems of Modern Linguistics and Methods of Language Teaching"	90
Сведения об авторах	93
Для авторов	95

СТАТЬИ / PAPERS

В.И. Абрамова, Ю.В. Архангельская
V.I. Abramova, Ju.V. Arkhangelskaya

**ПУШКИНСКИЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ
 В ФОЛЬКЛОРЕ РУНЕТА**

**PUSHKIN'S PRECEDENT-SETTING SAYINGS
 IN THE FOLKLORE OF THE RUSSIAN INTERNET**

Авторы обращаются к анализу пушкинского мифа и его репрезентаций в фольклоре Рунета. По их мнению, пушкинский миф включает 1) биографическую составляющую, 2) пушкинские образы и 3) прецедентные высказывания поэта. Последний аспект находится в центре внимания исследователей в данной статье. Анализируя прецедентные высказывания А.С. Пушкина (Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей; Любви все возрасты покорны; Мой дядя самых честных правил; Мы все учились понемногу; Я помню чудное мгновенье; Прибежали в избу дети, / Второпях зовут отца: / «Тятя, тятя, наши сети / Притащили мертвеца»; Чего тебе надобно, старче?; Народ безмолвствует и др.), авторы статьи приходят к выводу о том, что их активное использование поддерживает пушкинский миф в русском сегменте Интернета. Связано это с тем, что они актуализируют культурно значимую для русского человека информацию, обозначают элементы генетического кода нации, выступают в роли необходимых духовных скреп. В фольклоре Рунета пушкинские прецедентные высказывания нередко претерпевают изменения, чаще всего связанные с меной одного или нескольких компонентов. Такое преобразование имеет целью передать важную, с точки зрения говорящего (пишущего), информацию и акцентировать на ней внимание с помощью создания комического эффекта. Прецедентные высказывания Пушкина оказываются включенными в языковую игру в составе таких жанров сетевой поэзии, как стихишки-пирожки и стихишки-порошки; входят в качестве вербального компонента в креолизованные тексты, служат основой многочисленных сетевых анекдотов и итернет-презентем. При использовании пушкинских прецедентных высказываний в сетевом фольклоре можно наблюдать намеренное снижение возвышенного романтического пафоса при помощи обытовления контекста, создание комического эффекта за счет обмана читательского ожидания (многие тексты Пушкина входят в школьную программу и с детства знакомы потребителям интернет-контента).

Ключевые слова: пушкинский миф, сетевой фольклор, прецедентное высказывание, крылатизм, преобразования, трансформации.

The authors analyze Pushkin's myth and it's representations in the folklore of the Russian Internet. In their opinion Pushkin's myth includes 1) biographic constituent,

2) *Pushkin's images and 3) the precedent-setting sayings of the poet. The last aspect is in the center of the researchers' attention in this article. After the analysis of Pushkin's precedent-setting sayings (Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей; Любви все возрасты покорны; Мой дядя самых честных правил; Мы все учились понемногу; Я помню чудное мгновенье; Прибежали в избу дети, / Второных зовут отца: / «Тятя, тятя, наши сети / Прутачили мертвеца»; Чего тебе надобно, старче?; Народ безмолвствует и etc.) the authors of the article come to the conclusion that their extensive use is supporting Pushkin's myth in the Russian Internet. It is connected to the fact that they actualize the information culturally significant for the Russian, define the elements of the nation's genetical code, act as necessary spiritual bonds. In the folklore of the Russian Internet Pushkin's precedent-setting sayings often undergo changes mostly connected to the exchange of one or several components. This transformation aims at delivering information important from the point of view of the speaker (writer) and highlights it by means of comic effect. Pushkin's precedent-setting sayings are found to be included into the language game as parts of such genres of the network poetry as pirozhki verses and poroshki verses; enter into creolized texts as a verbal component, serve as a base for multiple network jokes and Internet representations. While using Pushkin's precedent-setting sayings in the network folklore the following can be observed: the intentional decrease of the elevated romantic pathos with the help of bringing the context closer to everyday life, creation of the comic effect by means of disappointing the reader's expectations (many Pushkin's texts are included in the school program and are known to the consumers of the internet content since childhood).*

Key words: *Pushkin's myth, network folklore, precedent-setting saying, winged phrase, conversions, transformations.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-5-14

Данная статья является продолжением исследования авторами проблемы репрезентации Пушкинского мифа в фольклоре Рунета. В предыдущих работах мы анализировали 1) биографическую составляющую этого мифа, которая, по нашему мнению, складывается из мифологического представления о самом поэте (потомок африканца, первый лицеист, Пушкин и няня; любвеобильный человек; Болдинская осень; Пушкин и Натали; Пушкин-дуэлянт и др.) [1] и о значении его для русской культуры (репрезентации данной мифологемы: «Пушкин – наше все», «солнце русской поэзии», «Ай, да Пушкин! ай да сукин сын!», памятник, пророк и др.) [2] и 2) функционирование пушкинских образов в сетевом фольклоре (царица-мачеха и зеркальце из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях»; старик, старуха и золотая рыбка из «Сказки о рыбаке и рыбке»; три девицы под окном из «Сказки о царе Салтане...»; кот ученый и дуб зеленый из поэмы «Руслан и Людмила»; Татьяна, Онегин и Ленский из романа в стихах «Евгений Онегин» и др.). В настоящей статье мы сосредоточимся на анализе рецепции прецедентных текстов поэта и их интерпретации пользователями русского сегмента Сети. Пушкинский текст представлен в фольклоре Рунета чаще всего с опорой на его прецедентные высказывания, прежде всего на крылатые выражения. Авторы статьи «Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов» И.В. Захаренко, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, Д.В. Багаева дают следующее определение прецедентному высказыванию: «Прецедентное высказывание (ПВ) – репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности; законченная и самодостаточная единица, которая может быть или не быть предикативной; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу; в когнитивную базу входит само ПВ, как таковое; ПВ неоднократно воспроизводится в речи носителей русского языка» [5, 83]. Составители словарей в разные годы фиксировали разное количество таких единиц. Так, в знаменитом издании Н.С. и М.Г. Ашукиных «Крылатые

слова: Литературные цитаты; Образные выражения» (1987) [3] зафиксировано 139 крылатизмов, авторство которых принадлежит А.С. Пушкину, что, по данным этого же издания, в разы больше крылатых единиц других известных личностей, представленных в словаре. Для сравнения: А.С. Грибоедову принадлежит 68, Н.В. Гоголю – 62, И.А. Крылову – 56, Н.А. Некрасову – 50, М.Е. Салтыкову-Щедрину – 50. У остальных авторов этих единиц гораздо меньше. Как видим, количество пушкинских крылатых выражений вдвое и даже больше, чем вдвое, превосходит крылатизмы его собратьев по перу. Понятно, что словарь был написан почти 35 лет назад, и в настоящее время эти числа могут быть другими. Например, позднее Санкт-Петербургскими учеными во главе с профессором В.М. Мокиенко были изданы словари крылатых выражений Пушкина [7] и Грибоедова [8]. Первый включает около 1900 словарных статей, второй – 2000. Однако в данных изданиях авторы подходят к пониманию крылатых выражений гораздо шире, чем Ашукины, включая в их список практически любую цитацию. В любом случае для исследователей пушкинского текста в фольклоре Рунета важно то, что крылатых единиц, авторство которых принадлежит поэту, много, они востребованы и узнаваемы.

Важным нам представляется и другой аспект: пушкинских прецедентных высказываний не просто много, они актуализируют культурно значимую для русского человека информацию, обозначают элементы генетического кода нации, выступают в роли необходимых духовных скреп. В.Д. Черняк, анализируя присутствие крылатизмов Пушкина в «Русском ассоциативном словаре», отмечает, что пушкинские цитаты и их осколки отражены в нем в качестве реакций на многие слова-стимулы, что позволяет ей сделать следующий вывод: «Пушкинское слово совершенно неотделимо от мировосприятия каждой отдельной личности и нации в целом» [15, 797].

Прежде чем анализировать пушкинские прецедентные высказывания в интернет-фольклоре, следует отметить, что современный фольклор отличается от традиционного. Ведущий фольклорист в области изучения современного фольклора С.Ю. Неклюдов отмечает: если традиционный, «деревенский», фольклор «охватывает практически всю культуру – там и хлебопашец, и пастух, и кузнец, и сельский батюшка обслуживаются одними и теми же традициями, одной системой обрядов, одними текстами», то современный городской фольклор «больше связан с письменными формами, с авторским началом <...> для городского жителя он идеологически маргинален: свои идеологические потребности городской человек удовлетворяет иначе, с использованием других продуктов – главным образом относящихся к масс-медиа и массовой культуре» [11].

Прецедентные высказывания Пушкина активно поддерживают пушкинский миф в русском сегменте Интернета. Рассмотрим наиболее частотное использование подобных феноменов.

Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей

Источником крылатой фразы является роман в стихах «Евгений Онегин» (глава четвертая, строфа VII). В разговорной речи данное прецедентное высказывание часто искажается: «Чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей». Это непреднамеренное искажение, оно обусловлено, во-первых, тем, что говорящий неточно помнит, а потому и неточно воспроизводит цитату, во-вторых, тем, что более типичное построение подобных фраз опирается на антитетические конструкции с использованием антонимов: *меньше – больше*, чего мы не наблюдаем у Пушкина. В сетевом фольклоре данное прецедентное высказывание подвергается и намеренным преобразованиям, затрагивающим вторую часть пушкинской фразы. Например, в таких жанрах сетевой поэзии, как стишки-пирожки и стишки-порошки. Эти два жанра, как считает М.А. Кронгауз, разорвать практически невозможно, поскольку «они связаны и культурно, и исторически» [6, 109]. Тем не менее отличие имеется. Пирожки представляют собой «катрены, то есть самостоятельные завершённые четверостишия, которые написаны четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских клаузул. Это означает, что количество слогов в строках таково: 9-8-9-8. Рифм в пирожках нет» [6, 111]. Порошки

«основаны на пирожках и имеют два формальных отличия. Во-первых, четвертая строка усечена в них до 2 слогов: 9-8-9-2. Во-вторых, в порошках четвертая усеченная строка рифмуется со второй» [6, 112]. Комический эффект пирожков и порошков нередко задается при помощи использования прецедентной фразы, которая помещается в неожиданный контекст, что уже было отмечено исследователями [14; 16]. Интересующий нас крылатизм также оказывается включенным в языковую игру в составе стихка-порошка:

*чем меньше женщину мы любим
тем хуже борщ и жиже квас
и дети как-то не похожи
на нас
© boroda*

Трансформации может подвергаться не только вторая, но и первая часть крылатизма: «*Чем чаще женщину мы любим*, тем меньше шансов у других»; «*Чем больше женщину вы меньше*, тем чаще женщина не вам».

Любви все возрасты покорны

Данное прецедентное высказывание также восходит к роману в стихах «Евгений Онегин» (глава восьмая, строфа XXIX). Оторванное от контекста, это выражение приобретает в разговорной речи совсем другой смысл. В словаре В. Серова употребление крылатизма трактуется следующим образом: «Используется как шутливо-иронический комментарий по поводу пылких, юношеских чувств немолодого человека» [13]. Эта трактовка в целом совпадает с пушкинским посылом, поскольку в последующих строчках автор «Евгения Онегина» рассуждает о том, что для молодых людей порывы любви благотворны, а для людей преклонного возраста могут быть губительны. Однако в современной разговорной речи фраза чаще используется как оправдание пылких чувств человека в любом возрасте. Образцы можно найти в сетевой поэзии:

*С годами мы не столь проворны –
Радикулит, мигрень, артроз.
Любви все возрасты покорны,
Но ограничен выбор поз.*

Как уже отмечалось выше, авторское начало в подобной поэзии присутствует (приведенный выше стишок сочинен В. Щедриным), что не мешает, однако, относить такие тексты к фольклорным, поскольку, функционируя в интернет-среде, они утрачивают атрибуцию, становясь частью различных презентем (мемов, мотиваторов и т.п.).

В сетевой поэзии может опровергаться смысл пушкинской крылатой фразы. Так, в следующем стихке-пирожке утверждается, что с возрастом женщины приобретают печальный опыт общения с противоположным полом и более разборчивы в выборе партнера:

*любви все возрасты покорны
как говорили мудрецы
сейчас уже покорных меньше
умнеют бабы к тридцати*

В этих и других примерах использования пушкинской фразы в интернет-фольклоре всегда наблюдается ее ироническое переосмысление: «*Любви все возрасты покорны*, но органы, увы, не все»; «Ох, внучка! *Любви все возрасты покорны...* Чем дальше, тем покорнее...».

В нетрансформированном виде прецедентное высказывание *Любви все возрасты покорны* нередко является частью креолизованных текстов, например карикатур, размещенных в русском сегменте Сети. На одной из них изображен старичок, пишущий на асфальте под окном любимой старушки: «Баба Нюра! Ты гений чистой красоты!». Вся картинку сопровождает фраза «*Любви все возрасты покорны*». Как видим, здесь использованы сразу два крылатизма Пушкина: анализируемая цитата из «Евгения Онегина» и строчка из стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье...»).

На трансформациях крылатизма *Любви все возрасты покорны* в интернет-фольклоре следует остановиться отдельно. Чаще всего встречаются лексические субституции компонентного состава фразы: «*Гламору все возрасты покорны*»; «*Любви все должности покорны*»; «*Любви все возрасты покорны*». В первых двух примерах наблюдается «денотаторное варьирование устойчивой фразы», при котором ее компонент меняется на любой другой, нужный с точки зрения говорящего (пишущего) [4, 63–67]. В последнем примере компонент *покорны* заменен на созвучный – *покорны* – по принципу паронوماзии. Подобные мены усиливают комический эффект: «*Любви не только возрасты покорны, / Матросы и коты тому пример беспорный*». Данная фраза включена в креолизованный текст, содержащий фотографии матроса, обнимающего девушку, и прижавшихся друг к другу котиков.

Можно сказать, что в русской разговорной речи уже закрепились модель, основой которой является данное прецедентное высказывание: X (сущ. в Д.п.) + все возрасты покорны. Варьируемое существительное (X) часто бывает представлено словами следующих лексико-семантических групп: «Спорт», «Война», «Черты характера человека», «Наука и образование», «Творчество», «Компьютерные технологии» и др.: 1) спорту / ГТО / шахматам / волейболу / футболу / конькам / мотоциклам / «Спартаку» все возрасты покорны; 2) войне / стрельбе / героизму все возрасты покорны; 3) добру / вранью / лжи все возрасты покорны; 4) науке / учебе / грамоте / диктанту; 5) творчеству / лирике / поэзии все возрасты покорны; 6) компьютеру / сети все возрасты покорны. Подобные преобразования характерны не только для сетевого фольклора, они, например, часто используются в заголовках СМИ.

Мой дядя самых честных правил

Всем известное начало внутреннего монолога заглавного героя романа в стихах «Евгений Онегин» (глава первая, строфа I) актуализировалось в Рунете в период пандемии коронавируса, видимо, потому, что в тексте присутствует глагол «занемог»:

*«Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Привиться дома всех заставил
и лучше выдумать не мог»;*

*«Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он маску на себя напялил
И лучше выдумать не мог».*

В сетевой поэзии глагол *занемог* может быть связан не только с вирусной инфекцией, но и с ментальными нарушениями:

*Мой дядя самых честных правил
когда не в шутку занемог
Еврокомиссию возглавил
и МОК.*

Комический эффект сетевого преобразования пушкинского прецедентного высказывания про дядю нередко создается благодаря эффекту обманутого ожидания (дядя-дворянин превращается в криминального авторитета):

*Мой дядя самых честных правил
Нечестных – просто презирал
С бродягами в буру играл
А фраеров пером дырявил.*

В данном примере слово *правил*, судя по всему, является глаголом, поскольку соотносится с глаголом *презирал* во втором стихе. «Бандитский» контекст поддерживается в другом случае при помощи отмеченного нами ранее приема лексической субституции на основе паронимии: «*Мой дядя самых честных грабил*».

Мы все учились понемногу

Данное прецедентное высказывание из романа «Евгений Онегин» (глава первая, строфа V) в первую очередь используется в сетевом фольклоре при ироническом осмыслении полученного человеком образования: «Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь. Самая распространенная и востребованная профессия». В словаре В. Серова приводится следующее значение крылатизма: «шутливо-иронически: о дилетантстве, неглубоких, поверхностных познаниях в какой-либо области» [13]. При трансформации ирония может быть направлена не на ученика, а на учителя: «Нас всех учили понемногу чему-нибудь и как-нибудь... Ожидаемый результат».

В креолизованных текстах ирония сохраняется. В интернет-презентемах, включающих пушкинский текст без изменений, на сопроводительной картинке могут быть изображены спящий за партой ученик; упитанный кот, несущий в зубах рыбу, и худой облезлый котенок, с завистью взирающий на него.

Иногда ирония может быть направлена не на учеников, а на их родителей:

*Мы все учились понемногу
Воспитывать своих детей.
И поняли, что лучший метод
Вранье, угрозы и шантаж.*

Я помню чудное мгновенье

Прецедентное высказывание из стихотворения Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), которое входит в школьную программу, нередко становится начальной фразой различных стихотворных опусов, размещенных в Сети:

*Я помню чудное мгновенье:
В 12 ночи встала ты.
Потом исчезли хлеб, печенье,
Эклеры, кексики, торты;*

«*Я помню чудное мгновенье: / Хинкал мы ели, как варенье*»; «*Я помню чудное мгновенье: / Сметану, рыбу и варенье*»; «*Я помню чудное мгновенье, / Как поедаю я печенье, / Из банки лопаю варенье; / Жую конфеты в иступленье*». В данных фольклорных текстах наблюдаем намеренное снижение возвышенного романтического пафоса пушкинского прецедентного высказывания за счет обытовления контекста, введения гастрономической темы, которая опровергает антиципацию, резко контрастируя с заложенным в читательском сознании продолжением оригинала.

На том же принципе, предполагающем обман читательского ожидания и создание комического эффекта, основаны следующие образцы сетевой поэзии, использующие пушкинскую крылатую фразу:

*«Я помню чудное мгновенье:
Мне подключили Интернет,
И после этого мгновенья
Меня в реальной жизни нет»;*

*«Я помню чудное мгновенье:
Мне подключили Интернет,
Потом его мне отключили,
И я увидел белый свет»;*

*«Я помню чудное мгновенье,
Потом не помню ничего...»*

В крайнее заблуждение потребитель контента вводится, когда в первой строфе пушкинского стихотворения меняется только один (последний) стих:

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье...
Зарплата, а была ли ты?.*

Иногда при интернет-преобразовании в продолжении пушкинского текста появляется не просто что-то неожиданное, а противоположное, опровергающее смысл precedentной фразы: *«Я помню чудное мгновенье. / Ну а потом явилась ты»*. В стихотворении «К***» чудным мгновением называлось появление возлюбленной в жизни лирического героя, а в сетевом фольклоре приход дамы, наоборот, разрушает прелесть момента.

Другой принцип – перевертыша (текста, основанного на игровой инверсии) – использован при преобразовании пушкинского крылатизма в следующих примере: *«Забыть хочу я то мгновенье: / Открыл глаза – стоишь там ты»*. Мгновение в данном контексте оказывается далеко не чудным. Инверсия может касаться самих лирических героев precedentного текста. В интернет-фольклоре обнаруживается четверостишие, в котором ситуация описывается от лица женщины:

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной разделся ты,
И в результате оголенья
Разбил ты все мои мечты.*

Пушкинская precedentная фраза встречается в сетевом фольклоре и вне лирического контекста. Например, ею сопровождается портрет поэта, при этом она вплетена в оценочное суждение, отсылающее нас к стереотипному представлению о внешности Пушкина: *«Чтобы написать Я помню чудное мгновенье, мало быть кучерявым»*. Адресат по замыслу адресанта должен домыслить это высказывание, прийти к пониманию того, что эту фразу мог написать только гений.

Прибежали в избу дети, / Второпях зовут отца: / «Тятя, тятя, наши сети / Пригасили мертвеца»

Все проанализированные выше precedentные высказывания Пушкина часто используются в сетевом фольклоре, поскольку произведения, из которых они взяты, входят

в школьную программу. Но так бывает не всегда. Например, начальное четверостишие стихотворения «Утопленник» оказалось весьма востребованным в Рунете. Причем, преобразования данного прецедентного высказывания можно назвать совершенно новыми, отвечающими на вызовы цифровой реальности:

*«Прибежали в избу дети,
Второух зовут отца:
Тятя, тятя, нету сети
И не загружаецца!»;*

*«Прибежали в избу дети,
Второух зовут отца:
Тятя! Тятя! Нейросети
Оживили мертвецца».*

Как видим, два первых стиха обычно остаются неизменными, преобразованиям подвергаются третий и четвертый. Особенно актуальной в сетевых переделках оказалась тема нейросетей. Мы обнаружили несколько вариантов преобразования пушкинского текста в данном направлении:

*Прибежали в избу дети,
Второух зовут отца:
Тятя! Тятя! Нейросети
Пишут лучшие Гришковца;*

*(Тятя! Тятя! Нейросети
Заменяли продавца);*

*(Тятя! Тятя! Нейросети
Заменяли нам Творца).*

Третья и четвертая строки могут меняться в зависимости от установки говорящего: «Тятя, тятя, наши йети / Притащили мертвецца»; «Тятя, тятя, наши скрепы / Разогнулись слегонца»; «Оливье ведро осталось / И полтаза холодца».

В преобразованном виде пушкинское прецедентное высказывание попало в стишок-пирожок:

*Вот прибежали в избу дети
И хитро смотря на отца
Мы там в сетях нашли такое
Короче сам иди смотри.*

Преобразования полностью соответствуют жанровым особенностям стишков-пирожков, о которых мы говорили выше (количество слогов в строках: 9-8-9-8, написано четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских клаузул, рифма отсутствует).

Чего тебе надобно, старче?

Эта крылатая фраза из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» чаще всего используется в таком жанре сетевого фольклора, как анекдоты, которые нередко имеют в подтексте критику социальной действительности. При этом старик в анекдотах, в отличие от пушкинского персонажа, озвучивает собственные, а не старухины желания, причем такие, которые в современных реалиях неосуществимы: «– Чего тебе надобно, старче? – спросила золотая рыбка. – Хочу с пенсии купить "Мерседес", – сказал хитрый дед и

обеспечил себе бессмертие»; «– *Чего тебе надобно, старче?* – Хочу, чтобы у меня была куча денег, дворец, слуги, чтобы я ел и пил по-царски, чтобы я был знаменит, молод, красив и все девки были моими. – Хорошо, – сказала золотая рыбка, хвостиком махнула, и все появилось, как старик захотел. – Может быть, ты еще чего-нибудь хочешь, ну, для всего человечества. – Хочу, чтобы Ленин ожил, – сказал старик. – Хорошо, – сказала золотая рыбка, еще раз хвостиком махнула, и все исчезло...».

В сетевых анекдотах, содержащих интересующую нас прецедентную единицу, могут подниматься не только социальные, но и экологические проблемы: «Сидел старик на берегу Тихого океана да ловил рыбку. Попалась рыбка, да не простая, а золотая, и говорит ему человеческим голосом: "*Чего тебе надобно, старче?*". Выбросил старик рыбку в море и подумал, что многого о Фукусиме не договаривают...».

Комический эффект в анекдотах о старике и золотой рыбке может создаваться за счет приема остранения, когда персонаж знает содержание написанной о нем истории: «Поймал старик золотую рыбку, и молвила рыбка человеческим голосом: – *Что тебе надобно, старче?* – Для начала другую жену. Пушкина читал, знаю, чем все может закончиться».

О других способах использования данного прецедентного высказывания в интернет-коммуникации см. в: [10].

Народ безмолвствует

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» данная фраза представляет собой заключительную ремарку, которая, по замыслу автора, означает молчаливое несогласие народа с происходящими событиями. Став прецедентным текстом, эта фраза интерпретируется то как характеристика бесправного положения народа в условиях политической реакции [3], то как слова, свидетельствующие «о безропотном послушании народа власти, об отсутствии желания, воли, смелости защищать свои интересы» [13].

Крылатая фраза из трагедии Пушкина используется в фольклоре Рунета и в качестве элемента креолизованного текста (например, в карикатурах и демотиваторах), и в составе исключительно словесного жанра (в анекдоте). На одной из карикатур изображен кабинет чиновника. Он держит трубку телефона, из которого вылетают молнии, ножи, пистолеты и черепа, и говорит стоящему рядом помощнику: «А вы говорите: "*Народ безмолвствует*"». Демотиватор, включающий фотографию человека, на ладони которого нарисован грустный смайл, в качестве сопроводительного текста содержит фразу «*Народ безмолвствует* все громче».

Частотность преобразования других прецедентных текстов Пушкина в фольклоре Рунета, по нашим наблюдениям, гораздо ниже. Например, фраза из поэмы «Полтава» *Тиха украинская ночь* в интернет-презентемах обычно имеет другое продолжение, нежели у Пушкина. Вместо изображения поэтического пейзажа (*Прозрачно небо. Звезды блещут*) описывается бытовая ситуация, снижающая пафос оригинала (*Но сало надо перепрягать*). Фраза обычно сопровождается карикатурой, действующими лицами в которых являются вислоусые украинцы в вышитых рубашках и с салом под мышкой на фоне ночной деревни.

Крылатая фраза *Иных уж нет, а те далече* из романа в стихах «Евгений Онегин», по нашим наблюдениям, также преобразуется однократно (*Иных уж нет, а тех долечат*) и используется для характеристики некачественной работы врачей.

Прецедентное высказывание Пушкина «Мороз и солнце; день чудесный!» (первая строка стихотворения «Зимнее утро») в интернет-фольклоре включается в пастиш, являющийся вербальной частью креолизованного текста и сопровождающий разные зимние сценки: «*Мороз и солнце, день чудесный. / Аптека, улица, фонарь. / Терпите, люди, скоро лето. / Ну, а пока февраль*». Пастиш – «жанр словесного или иного искусства, представляющий собою коллаж (мозаику, монтаж), эклектически составленный из кусков разных работ одного или ряда авторов» [9, 542]. В приведенном примере наряду с прецедентным высказыванием Пушкина используются заключительная строка из стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» и переделанная строка из песни О. Митяева «Крепитесь, люди, скоро лето...».

В интернет-фольклоре в качестве вербальных составляющих креолизованных текстов используются и другие прецедентные высказывания Пушкина (*Бойцы вспоминают минувшие дни; Родила царица в ночь...; Буря мглою небо кроет; Зима! Крестьянин, торжествуя...; Ветер, ветер, ты могуч!* и др.). Их преобразования строятся по уже описанным нами моделям.

Таким образом, пушкинские прецедентные высказывания, используемые в русском сегменте Сети, весьма востребованы, многочисленны и разнообразны, присутствуют в разных жанрах интернет-фольклора, активно преобразуются, используются для выражения актуального содержания, отвечают на вызовы времени, включаются в современные контексты, участвуют в языковой игре.

1. Абрамова В.И., Архангельская Ю.В. Пушкинский миф в фольклоре Рунета: биографический аспект // *Ученые записки Новгородского государственного университета*. 2023. № 4(49). С. 357–361.
2. Абрамова В.И., Архангельская Ю.В. Значение Пушкина для русской культуры: мифологема и ее репрезентации в фольклоре Рунета // *Art Logos (искусство слова)*. 2023. № 4. (в печати).
3. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. М., 1987.
4. Бондаренко В.Т. Устойчивые фразы в русской речи. Тула, 2011.
5. Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // *Язык, сознание, коммуникация: сб. статей*. М., 1997. Вып. 1. С. 82–103.
6. Кронгауз М.А. Переосмысление текста и мотив превращения в малом жанре интернет-поэзии («Порошок») // *Слово.ру: Балтийский акцент*. 2019. № 4. С. 109–126.
7. Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб., 1999.
8. Мокиенко В.М., Семенец О.П., Сидоренко К.П. Большой словарь крылатых выражений А.С. Грибоедова. («Горе от ума») / Под общ.ред. Сидоренко К.П. М., 2009.
9. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов н/Д, 2007.
10. Никитина Т.Г. Крылатые выражения Пушкина в интернет-коммуникации и в словаре // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2018. № 6(84). Ч. 1. С. 125–128.
11. «Постфольклор» – современный русский городской фольклор. URL: <http://madan.org.il/ru/news/postfolklor-sovremennyy-russkiy-gorodskoy-folklor> (дата обращения: 19.11.2023).
12. Русский ассоциативный словарь. Т. 1-6. М., 1994–1998.
13. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2003.
14. Чемезова И.А., Исакова Е.А. Прецедентная «игра в бисер» как черта интернет-фольклора (на примере жанра «стишки-порошки» и «стишки-пирожки») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2019. Т. 12. №. 3. С. 230–234.
15. Черняк В.Д. Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Словарь крылатых выражений Пушкина // *Revue des Études Slaves Année*, 1999, 71-3-4, pp. 797–800.
16. Щукина К.А. Прецедентные феномены в пирожках и порошках – новых жанрах современной интернет-поэзии // *Мир русского слова*. 2015. № 4. С. 49–55.

В.А. Бурцев
V.A. Burtsev

**УЗУАЛЬНЫЕ СТИЛЕВЫЕ КАТЕГОРИИ КАК ИНСТРУМЕНТ
РЕДАКТОРСКОЙ ОЦЕНКИ СТИЛИСТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ
ЯЗЫКОВЫХ ВЫРАЖЕНИЙ¹**

**USUAL STYLE CATEGORIES AS A TOOL FOR EDITORIAL
EVALUATION OF STYLISTIC QUALITIES OF LANGUAGE
EXPRESSIONS**

Статья посвящена методике редакторского анализа языково-стилистических качеств текста. Рассматриваются основные лингвистические методы, которые используются в практике редактирования. Рассмотрены словарно-лексикографический метод и стилистический эксперимент. Очерчиваются возможности и сфера применения данных методов. Обосновывается необходимость дополнить методику редактирования стилевых признаков текста методом стилистического сопоставления непредметной стилистической информации, извлекаемой из комплексных узуально-стилевых категорий. Показано, что метод стилистического сопоставления экстралингвистической информации является эффективным инструментом редакторского анализа в тех случаях, когда предметом правки выступают стилистически неоднородные тексты. В качестве узуально-стилевых категорий рассматриваются стилистическое средство, стилистическое значение, стилистический прием и стилистическое задание. Они трактуются как элементы механизма языкового употребления, обуславливающего стилистически значимый отбор языковых выражений. Метод заключается в выявлении корреляций между типами экстралингвистической информации, которую заключают в себе узуально-стилевые категории, отраженные в стилистических средствах языка. Установлено, что наличие или отсутствие корреляции служит объективным критерием определения целесообразности или нецелесообразности употребления стилистических средств в конкретном тексте. Сделан вывод, что предлагаемый метод стилистического сопоставления эффективен не только для редакторской оценки языка и стиля речевого произведения, но и для формулирования редакторских замечаний, которые убеждали бы автора согласиться на предлагаемые изменения в тексте. В качестве материала исследования рассмотрены городские и районные газеты Липецкой области. В статье дана краткая оценка их языка и стиля, мотивирующая выбор этих СМИ для анализа. Поднимается важная для изучения языка и стиля местных СМИ проблема: актуализация нестандартных способов использования

¹ Статья является существенной переработкой доклада, сделанного на конференции «Третьи Щеулинские чтения: "Жизнь языка. Жизнь в языке"» (Липецк, 13–14 апреля 2023 года. ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского).

общенародного языка, способных дезориентировать читателей в вопросе стилистической нормы литературного языка.

Ключевые слова: литературное редактирование, узואально-стилевые категории, методика редактирования, местные СМИ.

The article deals with the methodology of editorial analysis of linguistic and stylistic qualities of the text. The main linguistic methods that are used in the practice of editing as well as the dictionary-lexicographic method and stylistic experiment are considered. The possibilities and scope of application of these methods are outlined. The necessity to supplement the method of editing stylistic features of the text by the method of stylistic comparison of non-objective stylistic information extracted from complex usual-stylistic categories is substantiated. It is shown that the method of stylistic comparison of extralinguistic information is an effective tool for editorial analysis in cases when stylistically heterogeneous texts are the subject of editing. The stylistic means, stylistic meaning, stylistic device and stylistic task are considered as the usual stylistic categories. They are interpreted as elements of the mechanism of language use, which determines the stylistically significant selection of language expressions. The method consists in identifying correlations between the types of extralinguistic information contained in the usual-style categories displayed in the stylistic means of the language. It is established that the presence or absence of correlation serves as an objective criterion for determining the expediency or in expediency of using stylistic means in a particular text. It is concluded that the proposed method of stylistic comparison is effective not only for editorial evaluation of the language and style of a speech work, but also for the formulation of editorial comments that would convince the author to agree to the proposed changes in the text. The city and district newspapers of the Lipetsk region are considered as the research material. The article gives a brief assessment of their language and style, motivating the choice of these media for analysis. An important problem for the study of the language and style of local media is raised: the actualization of non-standard ways of using the national language, which can disorient readers in the matter of the stylistic norm of the literary language.

Key words: literary editing, usage-style categories, editing methodology, local media.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-15-23

Несмотря на солидную историю литературного редактирования как научной и учебной дисциплины [4; 5; 7; 19; 20; 21; 23 и др.], до сих пор актуальной остается задача совершенствования и эффективного использования методов лингвостилистического анализа, способных помочь редактору и журналисту выбрать из системы общенародного языка те языковые средства, которые являются наиболее целесообразными при построении конкретного текста. Такой же актуальной продолжает оставаться задача обоснования объективности редакторских замечаний, которые убеждали бы автора согласиться на редакторские изменения в тексте [26, 17–21].

В качестве основного материала данного исследования использовались тексты городских и районных газет Липецкой области. Краткая оценка их языка и стиля, мотивирующая выбор этих СМИ для анализа, дается в первой части статьи. Во второй части рассматривается словарно-лексикографический подход к оценке стилистических качеств текста. В ряде пособий по редактированию он характеризуется как ведущий [7, 44–47; 20]. Мы же хотим показать, что словарно-лексикографический подход не может объяснить те случаи употребления языковых средств, в которых сталкиваются узואальные и неузуальные с точки зрения стилистической нормы языковые средства. В третьей части статьи рассматривается стилистический эксперимент как ведущий метод выявления, оценки и

стилистической правки текста. В этой части статьи делается попытка показать, что в ряде случаев стилистический эксперимент выявляет, но не объясняет характер стилистического недочета. В четвертой части работы обосновывается необходимость использования в практике литературного редактирования метода соположения непредметной стилистической информации² (экстралингвистической информации), извлекаемой из узуально-стилевых категорий, которые рассматриваются как дополнительный инструмент анализа стилистических качеств языковых выражений.

1. Язык и стиль местных печатных СМИ. Одна из основных тенденций современных СМИ – это интенсификация средств экспрессии за счет интертекстуальности, языковой игры, экспансии разговорности, персонализации речи и характерной лексики, соотносимой с базовыми темами СМИ [11; 17; 18; 25]. Использование этих и других средств экспрессии в современных СМИ характеризуется как демократизация их языка.

Что касается изучаемых районных и городских газет Липецкой области, то они предпочитают книжно-официальные формы изложения, а в некоторых случаях – откровенный канцелярит, т.е. бюрократические и юридические формулировки в сочетании с официально-деловой и общекнижной лексикой. Канцелярит естествен при составлении документов, он нужен, чтобы избежать двусмысленностей в толковании понятий, но в публицистике он недопустим. В нижеследующих пунктах 1.1. – 1.5 описано несколько типов языковых средств, делающих язык местных СМИ «деревянным», «суконным». Как представляется, выявленные языковые средства – это именно тот материал, анализируя который, редактор не может обойтись без опоры на метод сопоставления экстралингвистической информации.

1.1. Общекнижная лексика. В данной работе общекнижная лексика определяется как вид функционально-стилистически окрашенной лексики, которая свободно используется в книжной письменной речи, но, как правило, не употребляется в устной разговорной речи, воспринимается в ней как инородный элемент. Примеры (в контекстуальной форме) общекнижных лексем и словосочетаний с ними приведены в (1):

(1) *Очередной, состоится, представители, обсудили проблемы, патриотическое воспитание, регионы, теорию и практику реализации программ и проектов по данной тематике, подведены итоги, предложено ввести, знаковое событие, сельхозрастения, выращивание, задействовать, повышение, квалификация, упреждение, объединение, фуражные коровы, заготовка, повышение, рацион, распоряжение, мероприятие, приоритетного проекта, направленный, формирование, здоровый образ жизни, утверждена документация, устройство, сельские поселения, учреждения, организации, торговые точки, обустройство, люди разного возраста, престарелые граждане, передвижение, домашнюю птицу, исследовательские работы, экологическому воспитанию, преподавание, индивидуальное предпринимательство, продажи продуктов, хозяйственных товаров, селяне, уплата налогов, хозяйство, маточное стадо, зимнее время, вес самца, благоприятных климатических условиях.*

Такое количество примеров в (1) призвано подчеркнуть частотность общекнижной лексики в текстах местных СМИ. В нижеследующих примерах приводим уже не изолированные единицы, а текстовые материалы, отражающие насыщенность общекнижной лексикой (выделена шрифтом) высказывания.

(2) *Наряду с садоводством, (он) занимается и выращиванием овощей. На достигнутом останавливаться не собирается, планирует расширить площадь, благо, возможность для этого есть.*

(3) *Вскоре жители района увидят на прилавках магазинов и рынка в достаточном количестве полезные для здоровья фрукты и ягоды, выращенные, в отличие от*

² Термин из: [6, 43].

импортных, без использования химикатов. Проблем с реализацией излишков своей продукции у членов «Садовода» наверняка не возникнет...

(4) **Так что молодые яблони, груши, вишни, смородина и крыжовник принялись и быстро пошли в рост, а консультационную помощь по дальнейшему уходу за ними продолжают оказывать членам «Садовода» сотрудники сельхозотдела.**

(5) **Заблаговременно заботятся здесь и о рассаде цветов, решении других подобного рода вопросов, потому-то, видимо, и ведутся работы по благоустройству в плановом порядке. Такой подход к созданию комфортной среды обитания для земляков, отмечали участники взаимопроверки, и способствует успеху.**

(6) **А в это время юные добровольцы из объединения «Волонтеры Победы» беседовали с другими подопечными и провели независимое анкетирование по оценке качества оказания услуг.**

В группу общекнижных средств включаем также предложения с нагромождением причастных оборотов. Такие конструкции можно образно охарактеризовать сквозь призму термина «плетение словес», отражающего, как известно, феномен, свойственный книжному стилю русского литературного языка на рубеже XIV–XV вв. (см., например: [12, 81–84]).

(7) **Один из них, «Зеленая береза», имеющий антинаркотическую направленность, вошедший в этом году в число пяти лучших молодежных практик области и получивший грант на дальнейшую реализацию.**

(8) **На плодоносящих третий год мощных ягодниках, оборудованных системой капельного орошения, подводящей питание к каждому растению, кипела организованная работа.**

1.2. Канцелярит. Под канцеляритом в данной работе понимаются стандартизированные обороты речи, используемые в канцелярском подстиле официально-делового стиля литературного языка. В этом стиле подобные выражения расцениваются как стилевая норма, но за его пределами воспринимаются как ошибка.

(9) **Он обеспокоен тем, что большинство детей, проживающих на этой улице, сегодня вынуждены играть в непосредственной близости от дороги, что представляет для их здоровья и жизни серьезную угрозу.**

(10) **Они единогласно отметили: польза от подобных мероприятий очевидна, поскольку в текущих вопросах благоустройства верные пути их разрешения легко найти сообща, а критика или же высокая оценка труда только стимулируют желание еще результативнее работать в этом направлении.**

В рамки канцелярита включаем также аббревиатуры, смысл которых может понять только посвященный читатель.

(11) **Является инновационной площадкой ГАУ ДПО ЛО «ИРО».**

1.3. Канцелярит в сочетании с разговорной лексикой и экспрессивными формами изложения. Канцелярит в примерах (12–14) выделен жирным шрифтом.

(12) **Как здорово, что у нас стали проводить такие мероприятия!**

(13) **Пока хлеба соком наливаются, земледельцы занимаются окультуриванием полей, обкашивают на обочинах дорог сорняки, грейдируют грунтовок.**

(14) **Яблочным напитком угощали собравшихся стегаловцы. «Несомненно, он обладает профилактическим и оздоровительным свойством», – сказала Елена П...ва из с. Долгоруково, дав ему положительную оценку. Действительно, этот продукт не содержит консервантов, ароматизаторов и вредных добавок.**

В примере (14) канцелярит наиболее заметен, т.к. включается в речь героини заметки в ситуации, не требующей использования средств официально-делового стиля.

1.4. Канцелярит в сочетании с лирическими отступлениями.

(15) **Еще подъезжая к Дёмкинскому поселению, где начиналась очередная взаимопроверка, ее участники невольно залюбовались из окон автобусов неброской красотой окружающего село мест.**

(16) *Привлекали внимание и рукотворная березка, которую хозяин дома ... смастерил из двух стиральных машин, и зелень растений, в чьей тени можно отдохнуть в знойный летний день, наслаждаясь ароматом цветов.*

1.5. Пафосность текстов. Информация о событиях из жизни района или города, как правило, рисуется в тонах патетичности, лозунговости, императивности. Следующий пример похож на комментарий диктора к демонстрации 1-го Мая в советскую эпоху.

(17) *В деревне Масловка Данковского района состоялся IX Всероссийский молодежный форум «Ты – предприниматель». Он прошел под девизом «Деревня – душа России». Участие в форуме, главная тема которого звучала как «Комплексное развитие территорий через малый бизнес и кооперацию», приняли более 500 человек. Среди них – жители Липецкой области и других регионов РФ, представители органов исполнительной и законодательной власти, федеральных структур.*

Одно из самых частотных слов в местной прессе торжество:

(19) *Торжество началось со спортивной программы...; Поздравлением открыла торжество заместитель главы районной администрации...; А завершилось торжество дискотеккой под открытым небом...; Виновники торжества – девушки в изысканных вечерних нарядах, юноши в строгих, классических костюмах – никого не оставили равнодушными... .*

Такая частотность и механический характер воспроизводства делает выражения со словом «торжество» речевыми штампами [15, 400].

Сделанные наблюдения показывают, что в журналистских публикациях преобладает установка на официальность изложения, побуждает книжное употребление и на его основе – канцелярит. Это радикальным образом отражается на популярности и востребованности изданий среди читателей. Не востребованы газеты, подающие информацию без учета важнейшей стилевой черты газетно-публицистического стиля – экспрессивности. Кроме того, в силу стилевых и языковых недочетов газеты Липецкой области не способны осуществлять важные задачи в плане воздействия на адресата, способы его мышления и поведение. Наконец, язык тех местных газет Липецкой области, в которых по каким-то причинам актуализированы нестандартные способы использования общенародного языка, дезориентируют читателей в вопросе нормы литературного языка.

2. Словарно-лексикографический метод. В некоторых работах по редактированию общая рекомендация редактору при стилистической правке состоит в том, чтобы «учитывать стилистическую окраску использованных автором слов и не допускать неоправданного смешения стилей или неуместного употребления лексических средств, закрепленных за определенным функциональным стилем; слов, имеющих ту или иную экспрессивную окраску» [7, 146]. Как известно, информация о лексических стилистических ресурсах дается в толковых словарях в виде стилистических помет. Однако при опоре на данные словарей редактор может столкнуться со следующими проблемами.

Во-первых, с непоследовательностью и противоречивостью словарных стилистических оценок. Как неоднократно отмечалось во многих работах [9; 16; 24 и др.], состав и содержание стилистических помет отличаются по данным разных словарей. Если посмотреть на состав стилистических помет, то видно, что их количество в словарях то сокращается, то увеличивается. Так, по данным [16], в словаре С.И. Ожегова, по сравнению со словарем Д.Н. Ушакова, число стилистических помет сокращено. В первых трех томах первого издания БАС используется значительно более разветвленная система помет, чем в остальных томах БАС. Второе издание МАС содержит такие новые пометы, которые отсутствуют в первом издании.

Если судить по словарям последних лет [1; 2; 3], то заметна тенденция к увеличению стилистических помет. В словарь [2] включены пометы, связанные с суффиксами субъективной оценки. В [1] используются новые пометы (библ., наррат., необходн., обиходн., редк.) для квалификации слов, не включавшихся в предшествующие словари или не имевших никакой стилистической маркировки. В словаре [3] вводится значительное

число тематических помет, отражающих использование терминов разных областей науки (анатомия, архитектура, медицина и т.д.) [3, 19]. В свете фактов такого рода обоснованным представляется тезис, выдвинутый, в частности, А.А. Горшковым, о том, что вряд ли возможно отразить в словарях все виды и типы стилистической окраски [8, 38]. Таким образом, при последовательном учете словарно-стилистических помет целый ряд языковых средств может оказаться в зоне не критической оценки редактора. В соответствии с приведенными выше примерами из местных СМИ, очевидно, что редакторский подход к оценке стилистики в местных СМИ внешне основан на стилистических данных нормативных словарей.

Во-вторых, непустой является проблема стилистического значения. Стилистическое значение в нашей работе определяется как контекстуальная экспрессивная окраска языковой единицы (ср. также [6, 31; 13, 82]). Например, у глагола *шестьвовать* высокая торжественная стилистическая окраска, свойственная данному слову в языке (и отраженная соответствующей пометой в словаре), инвертируется на фамильярную в контексте «мы по институту шествуем, долги собираем»³. Тем самым, у данного глагола порождается особая экспрессивная окраска, нетипичная для высокой приподнятой речи. Пример почти такого же типа из НКРЯ показан в (20).

(20) *Значит, не сегодня завтра опять какая-нибудь гнида к власти придет, чтобы гаечки закручивать, а нынешние пламенные демократы мигом перестроятся* [Алексей Моторов. Преступление доктора Паровозова (2013)].

Этот пример иллюстрирует, что в данном высказывании нейтральное в системе языка слово «демократы» [22, 159; 2, 249; 3, 195] употребляется как эмоционально-оценочное с пейоративной коннотацией, т.е. получает контекстуальную экспрессивную окраску. Но при этом она достаточно типична для данного слова в для публицистической речи, что четко прослеживается по данным НКРЯ.

Как видно, обе указанные проблемы обусловлены объективно существующими закономерностями употребления языка. В [6, 33 и след.] эти закономерности обозначены как согласование и контраст, образуемые соположением в контексте языковых средств, обладающих либо одинаковыми, либо разными стилистическими значениями. Закономерный характер данных явлений служит веским аргументом в пользу избирательности и целенаправленности характеристик форм и слов в процессе их стилистической оценки.

3. Стилистический эксперимент. При решении сложных вопросов лингвистического анализа большое значение имеет эксперимент. В научной литературе он рассматривается как ключевой метод верификации [27] лингвистической теории. В стилистике широко используется стилистический эксперимент: подстановка языковых выражений в контекст. Этим достигается определенность стилистической оценки. В работе [6] показаны многочисленные примеры результативности данного метода при дифференциации стилей по экстралингвистическим основаниям [6, 43 и след.]. Стилистическому эксперименту отводится роль одного из ведущих методов обучения стилистике в условиях школьной работы [10, 25]. Огромное значение имеет стилистический эксперимент в системе методов лингвистического анализа текста в литературном редактировании (см., например: [21, 45; 23, 16–17]). Важно отметить, что здесь в качестве экспериментальных данных, помимо собственно стилистических, задействуется также лексико-грамматический материал. Так, по мнению авторов учебника [23], цель стилистического эксперимента – «выбор лучшего синонима, более точного слова, более удачной формы, синтаксической конструкции и т.п.» [23, 16]. В данной работе мы следуем мнению [23].

³ Пример из: [6, 33].

Однако только конструирования вариантов недостаточно для стилистической оценки и мотивации вмешательства редактора в текст. Такое конструирование вызывает затруднения, когда предметом правки выступает речевое произведение, в котором автор использует потенциальные выразительные возможности языка: в частности, контаминирует в пределах высказывания разностилевые элементы или использует индивидуализированные языковые средства. Пример контаминированного использования разностилевых средств показан в (21), где употребляются слова *кулуары* («книжн.») и *ребятишки* («разг.»)⁴. Вне контекста они квалифицируются как контрастные по своей стилистической окраске.

(21) *Последние дни августа отмечены не только приготовлениями к школе, предпраздничной суетой, приятными покупками для детворы, но и серьезными разговорами педагогов в больших аудиториях и кулуарах о том, как учить ребятшек.*

В соответствии с общей рекомендацией редактору, предписывающей при стилистической правке «не допускать неоправданного смешения стилей или неуместного употребления лексических средств, закрепленных за определенным функциональным стилем», возникает вопрос, как определить целесообразность стилового отбора в конкретном тексте или высказывании, в том числе в примере (21)?

4. Узуально-стилевые категории. В качестве ответа мы рассмотрим системные взаимосвязи между узуально-стилевыми категориями, характеризующие механизм употребления языка, применительно к неоднозначным случаям стилового отбора. В частности, будет продемонстрировано, что наличие или отсутствие корреляции между некоторыми узуально-стилевыми категориями может служить оценкой целесообразности стилового отбора. Узуальный подход к лингвистическому анализу языкового употребления разработан Т.Г. Винокур. В [6] к узуально-стилевым категориям отнесены элементы так называемого узуально-стилевого комплекса, который моделирует механизм языкового употребления: это стилистическое средство, стилистическое значение, стилистический прием, стилистическое задание [6, 21]. В соответствии с [6], комплексность узуально-стилевых категорий определяется логикой и последовательностью их участия в стилистически значимом отборе. Механизм стилистического отбора описывается следующим образом: «Средства языка, приобретающие стилистическое значение, становятся стилистическими средствами, выполняя роль смыслового и конструктивного центра стилистического приема, который организует стилистически значимое высказывание, имеющее соответствующее экспрессивное задание» [6, 21].

Как системные взаимосвязи между узуально-стилевыми категориями мы рассматриваем корреляции между типами непредметной стилистической информации, выражаемой на каждом категориальном уровне конкретным языковым средством. Непредметная стилистическая информация, согласно [6, 43], а также [14, 87–98 и др.] – это совокупность экстралингвистических факторов, порождающих стилевую дифференциацию речи: сфера общения, содержание речи, форма речи, взаимоотношения между участниками коммуникации и некоторые др. Причина, по которой в первую очередь мы учитываем именно экстралингвистическую информацию при определении корреляций, состоит в том, что именно экстралингвистическая основа речи служит объективным фактором выбора конкретных стилевых явлений. Например, как показано в [6, 19], стилистический отбор нейтрального предложения «Я хочу есть» или разговорного «Мне хочется есть» предопределяется не непосредственными характеристиками личной и безличной формы, а их узуальной приспособленностью в тех или иных условиях общения выполнять определенное экспрессивное задание.

Теперь рассмотрим, каким образом высказанные положения затрагивают практическую методику редакторского стилистического анализа. Продолжим анализ примера (21). В этом примере употребление разговорного слова *ребятишки* в качестве

⁴ Типы используемых помет даются по: [22, 8].

стилистического приема должно вести к реализации такого экспрессивного задания, как фамильяризация высказывания и, соответственно, к актуализации бытового подхода к ситуации. Между тем экстралингвистическими признаками этого высказывания являются: надбытовое содержание, письменная форма речи, официальные отношения между адресантом и адресатом. Поэтому очевидно, что стилистическими средствами данного высказывания не могут быть те, которые способствуют фамильяризации и актуализации бытового подхода, неофициальных отношений между участниками коммуникации. Следовательно, контаминация разностилевых средств в данном примере нецелесообразна.

Приведем еще пример (также уже упоминавшийся – (17)) контаминированного использования разностилевых средств.

(17) *В деревне Масловка Данковского района состоялся IX Всероссийский молодежный форум «Ты – предприниматель»...*

В словаре [22, 856] слово «форум» характеризуется пометой «высок.», означающей, что «слово придает речи оттенок торжественности, приподнятости, свойственно публицистической, ораторской, а также поэтической речи». Очевидно, что употребление слова «форум» в словосочетании «IX Всероссийский молодежный Форум» в оппозиции к словосочетанию «деревня Масловка» должно объединять эти средства в стилистическом приеме иронии. Однако ирония в данном контексте неосуществима в силу того, что высказывание не преследует такой коммуникативной цели. Таким образом, соположение контрастных по стилистическому значению стилиевых средств обусловлено не объективной закономерностью, а неправильным субъективным представлением автора о выразительных возможностях стилиевой контаминации.

Как представляется, проведенный анализ, постулирующий сопоставление экстралингвистической информации, извлекаемой из узуально-стилевых категорий, свидетельствует о необходимости дополнить широко известные методики анализа и оценки стилиевых качеств текста. Кроме того, анализ подобного типа, поскольку он объясняет, почему именно в данном контексте контраст разностилевых средств неуместен, является актуальным в рамках этического компонента профессиональной деятельности редактора [26, 19], т.к. позволяет точно сформулировать причину неудовлетворительности текста.

Итак, были кратко рассмотрены основные методы оценки стилиевых качеств текста при литературном редактировании. Показано, что словарно-лексикографический метод и стилистический эксперимент не всегда могут оказать помощь редактору в оценке тех функциональных особенностей стилистических средств, которые обусловлены контекстом. Было предложено дополнить эти методы методом стилистического сопоставления непредметной стилистической информации, извлекаемой из комплексных узуально-стилевых категорий. Метод был проиллюстрирован на примерах из местных печатных СМИ. Как представляется, они продолжают играть важнейшую роль в формировании речевой нормы и стандартов речевого поведения в региональном публичном сообществе. Между тем, как показано в настоящей работе, местные печатные СМИ находятся в стороне от современных тенденций развития газетно-публицистического стиля и литературного языка в целом. Это порождает проблемы при правке текста, т.к. редактор постоянно оказывается перед необходимостью того, чтобы исправлять тексты, правильные в грамматическом отношении, но дефектные в стилистическом. Иллюстрация метода стилистического сопоставления непредметной стилистической информации, извлекаемой из комплексных узуально-стилевых категорий, позволяет сделать вывод о его эффективности при стилистической оценке языковых средств, а также при обосновании редакторских замечаний, которые убеждали бы автора согласиться на редакторские изменения в тексте.

1. *Активный словарь русского языка. М., 2014.*

2. *Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2008.*

3. *Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения. СПб., 1998.*

4. Былинский К.И. Основы и техника литературной правки. М.; Л., 1945.
5. Былинский К.И., Розенталь Д.Э. Литературное редактирование. М., 1961.
6. Винокур Т.Г. Употребление языка как основной предмет стилистики // *Стилистика русского языка. Жанрово-коммуникативный аспект стилистики текста*. М., 1987.
7. Голуб И.Б. Литературное редактирование. М., 2010.
8. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. М., 2006.
9. Емельянова О.Н. Стилистическая информация в толковом словаре: (аналитический обзор проблематики). Красноярск, 2013.
10. Иконников С.Н. Стилистика в курсе русского языка (VII–VIII классы). М., 1979.
11. Казак М.Ю. Язык газеты. Белгород, 2012.
12. Ковалевская Е.Г. История русского литературного языка. М., 1992.
13. Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи. М., 1982.
14. Кожина М.Н. О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. Пермь, 1972.
15. Котурова М.П. Стереотипность речи // *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. М., 2003.
16. Круглов В.М., Истратий В.В., Гамирова Д.Р., Каплан Е.Д. Нормативно-стилистические пометы в толковых академических словарях русского языка. СПб., 2015.
17. Лаптева О.А. Живая русская речь с телеэкрана: разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте. М., 2014.
18. Клушина Н.И. Стилистика публицистического текста. М., 2008. .
19. Мильчин А.Э. Методика и техника редактирования текста: практическое пособие. М., 1972.
20. Мильчин А.Э. Методика редактирования текста. М., 2006.
21. Накорякова К.М. Литературное редактирование: общая методика работы над текстом. М., 2004.
22. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999.
23. Сенкевич М.П., Феллер М.Д. Литературное редактирование (лингвостилистические основы). М., 1968.
24. Скляревская Г.Н. Система, норма и узус в стилистике // *Мир русского слова*. 2020. № 2. С. 14–21.
25. Сковородников А.П., Копнина Г.А. Экспрессивные средства в языке современной газеты: тенденции и их культурно-речевая оценка // *Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования*. М., 2003. С. 285–306.
26. Сметанина С.И. Литературное редактирование для журналистов и специалистов по связям с общественностью. СПб., 2003.
27. Шахнарович А.М. Лингвистический эксперимент как метод лингвистического и психолингвистического исследования // *Вопросы психолингвистики*. 2011. № 13. С. 191–195.

С.В. Жилияков
S.V. Zhilyakov

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕСУРСОВ МНЕМОНИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

THE SPECIFICS OF THE USE OF MNEMONIC POETRY RESOURCES IN THE WORKS OF I.A. BUNIN

Статья посвящена изучению поэзии И.А. Бунина в аспекте особенностей распоряжения в ней мнемонического потенциала. Известно, что творческое наследие автора, помимо прозы, содержит богатую по содержанию и разнообразную по форме поэзию, которая благодаря авторскому гению избирательно следует сложившейся литературной традиции, но и в то же время не стоит в стороне от использования новаторских инициатив. Данное свойство присуще и мнемонической поэзии, составляющей, хотя и незначительный, но показательный с точки зрения аналитики поэтических установок сегмент. На основе анализа наиболее презентативных образцов выявляется, что в использовании ресурсов мнемонической лирики прослеживаются две тенденции. Первая основывается на том, что поэтом применяется достаточно ограниченный жанровый реестр наиболее употребительных форм мнемонической поэзии – стихотворение «Памяти...», «воспоминание», «о детстве героя», а также синтез некоторых из них (стихотворная легенда и лирическое напутствие). Это свидетельствует о том, что автор идет по традиционному пути воспроизведения «памяти жанра». Вторая тенденция указывает на то, что довольно часто мнемонический потенциал оказывается рассредоточенным и продуктивно используется за пределами структуры собственно мнемонических жанров. Вследствие этого подавляющее большинство составляют такие ресурсы мнемонической поэзии, как тематический мотив, который реализуется в виде структурно-содержательного элемента текста и привносит в него корректировку жанрового задания. Кроме того, широко реализуются Буниным различного вида аллюзии (контекстуальные, тематические), реминисценции, приемы мнеморитма и иные способы репрезентации «чужого», как правило, прецедентного текста с целью актуализации ретроспективных смыслов, имеющих непреходящее поэтологическое значение для всего творчества автора. Такая организация и распределение потенциала использования ресурсов мнемонической поэзии, сочетающая в себе классическую (традиционную) и неклассическую (персоналистскую) интенции, представляется для Бунина наиболее приемлемой, поскольку отвечает его внутренним духовно-нравственным запросам на память о прошлом как связующей нити с Отечеством и заодно отражает мировоззренческие

установки поэта, чье лирическое творчество находится на рубеже времен и литературных эпох.

Ключевые слова: мнемоническая поэзия, жанр, память, мотив, тема, стихотворение.

The article deals with the study of I.A. Bunin's poetry in the aspect of the peculiarities of the disposition of mnemonic potential in it. It is known that the author's creative legacy, in addition to prose, contains poetry rich in content and diverse in form, which, thanks to the author's genius, selectively follows the established literary tradition, but at the same time does not stand aside from the use of innovative initiatives. This property is also inherent in mnemonic poetry, which, although insignificant, is indicative from the point of view of the analysis of poetic attitudes segment. Based on the analysis of the most representative samples, it is revealed that there are two trends in the use of mnemonic lyrics resources. The first is based on the fact that the poet uses a rather limited genre register of the most common forms of mnemonic poetry – the poem "Memory ...", "remembrance", "about the childhood of the hero", as well as the synthesis of some of them (poetic legend and lyrical parting words). This indicates that the author is following the traditional path of reproducing the "memory of the genre". The second trend indicates that quite often the mnemonic potential turns out to be dispersed and productively used outside the structure of the mnemonic genres themselves. As a result, the vast majority of mnemonic poetry resources are such as a thematic motif, which is implemented as a structural and meaningful element of the text and introduces an adjustment of the genre task into it. In addition, Bunin widely implements various types of allusions (contextual, thematic), reminiscences, mnemorhythm techniques and other ways of representing "someone else's", as a rule, precedent text in order to actualize retrospective meanings that have lasting poetical significance for the entire work of the author. Such an organization and distribution of the potential for using the resources of mnemonic poetry, combining classical (traditional) and non-classical (personalistic) intentions, seems to be the most acceptable for Bunin, since it meets his inner spiritual and moral demands for the memory of the past as a connecting thread with the Fatherland and at the same time reflects the worldview of the poet, whose lyrical work is at the turn times and literary epochs.

Key words: mnemonic poetry, genre, memory, motive, theme, poem.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-24-30

В общем корпусе стихотворений И.А. Бунина лишь небольшую часть из них можно отнести к мнемонической поэзии, посвященной теме памяти. Даже в этих немногочисленных произведениях чаще всего звучат мотивы воспоминания в разных тональностях, входящие структурной частью в состав господствующих тем тоски, грусти, ностальгии, имеющих весьма важное автобиографическое значение. В них наблюдается связь с предшествующей литературной традицией, устоявшимися образами и наблюдаются довольно узнаваемые и распространенные эмоциональные состояния, ожидаемые от прочтения. Так, иногда Бунину оказывается близок по мироощущению М.Ю. Лермонтов – певец романтического одиночества. Импонирует он ему именно восприятием человеческого существования, встроеного в нескончаемый поток бытия, ставящего наблюдающего в позицию одинокого странника, из-за чего сам смысл существования представляется

прерывистым, хрупким и бранным. Часто претворяет свое мироотношение Бунин христианскими мотивами, известными каждому, кто мало-мальски открывал Библию. В произведении ««Настанет день – исчезну я...» поэт использует противоположный мнемоническому мотив забвения, который встречается на страницах ветхозаветной «Книги Екклесиаста», воспроизводимый в условиях вечного постоянства быта/бытия, стилистически иллюстрируемого анафорическими словосочетаниями: «Настанет день – исчезну я... *И так же будет* залетать... *И так же будет* неба дно...» [3, т. 1, 336–337].

Лирическое напутствие с одноименным, предвосхищающим жанровое задание заголовком, «Напутствие» (1906–1908), оформленное в виде диалога, контаминировано со стихотворной легендой. Основанием для синтеза обоих жанров с разнонаправленной мнемонической рефлексией (перспективная – «на память», характерная для напутствия; ретроспективная, обусловленная тематизацией памяти о коллективном прошлом, свойственная легенде) служит дидактическая грунтовка, выраженная презумпцией исполнения адресантом просьбы/указа адресата. Сам же синтез жанров, при котором один (напутствие) является рамкой, а второй – ее содержанием (лирический нарратив легенды), способствует продуцированию феномена «памяти о жанре». При этом примечательно, что в произведении отсутствует характерная для напутствия выраженная мотивом имманентная (внутритекстовая) память, наличие которой выявляется лишь при помощи контекстуальной соотнесенности с историческими событиями, предваряющими лирическую ситуацию и сопровождающую ее драматическую напряженность, конституированную диалоговой формой: «Мать! Зачем? Разве душу и тело / Я не отдал тебе?» – «Замолчи...» [3, т. 1, 336–337]. Кроме того, в таинственной недосказанности лирического сюжета показана очевидная стилизация под романтизм, а значит и воспроизведение «памяти о художественном методе», для которого свойственно соблюдение поэтики тайны, «принципиальное неразличение вымысла и фактов, баснословия и достоверности» [7, 310], и как следствие этого – допущение неразрешимой коллизии, выраженной открытым финалом.

Стихотворение «Памяти друга» (1916) соблюдает претворенную в ней жанровую «концепцию» посмертной памяти покойного, согласующуюся с отведенными для поминания религиозной традицией и обычаем днями, поскольку написано по случаю годовщины со дня смерти художника В.П. Куровского. Однако избирая для объекта лирического поминовения человека, совершившего добровольный уход из жизни, Бунин возводит тему памяти на уровень проблемы, которая открывается следующей дилеммой. Отдавая дань памяти друга, лирическое «я» Бунина все же сомневается в правильности этого посвящения: «И прав ли ты, непревозмогший тесной / судьбы своей... / Зачем я этот вечер *вспоминаю*, / Зачем ищу ничтожных слов, – не знаю» [3, т. 1, 338]. Помимо описания некоторых автобиографических (мировоззренческих) характеристик объекта лирического послания, оно не имеет сходства с теми элегическими похвалами умершему, медитативными рассуждениями о смерти, которыми обычно маркируется жанровое стихотворение «Памяти...», – у Бунина поминальное посвящение разворачивается в лирическую ситуацию упрека, заставляющего лирического субъекта мучиться «без конца / В стремленье вновь дать некий вид телесный / Чертам уж бестелесного лица» [3, т. 1, 338]. Таким образом, память не имеет уже того непреходящего значения, определяемого соотносящимися с ней референтами, отношение к ней изменяется под влиянием новой авторской модальности, продиктованной скептической интенцией чувств и мыслей. Возможно, такое «десакральное» отношение к памяти навеяно ранним стихотворением «Памяти» (1906–1911) – своеобразным односторонним посланием (метафизическому) адресату, в котором сам психологический акт трансформируется и представляет собой чистую эйдетику, или, в терминах Э. Гуссерля, – нозму: «Ты мысль, ты сон... Теперь ты

мысль. Ты вечен» [3, т. 1, 261–262]. Больше того, само обращение к памяти-субъекту роднит стихотворение «Памяти» с другим стихотворением с типологическим заголовком («Память»), которое, хотя и не является мнемоническим, но тематизирует память, и в таком статусе предлагает свою трактовку выявления новых граней смысла такого бездонного концепта – памяти. Представленная таким образом память оказывается всецело явлением эйдетического мира, ограниченно связанного с материальными референтами, автономного и живущего по собственным законам. Многогранность и «эйдетичность» памяти, порой недоступная человеку для понимания, является лейтмотивом многих произведений лирики. К примеру, в стихотворении «Ту звезду, что качалась в темной воде...» (1891) ставится акцент на воспоминании, от которого отклоняется лирический субъект, отказывается от него, словно придает его забвению, капитулирует перед ним.

Идея памяти, принадлежащая в качестве одного из постоянных атрибутивных свойств эпиграмме, вводится в более широкий родовой контекст – нарратив эпиграфии, в котором она, оформленная в статусе жанровой вставки и обработанная под воздействием «принимающего» жанра, увеличивает мнемонический потенциал всего произведения. Подобное происходит в «Надписи на чаше» (1903), где идея непреходящей памяти композиционно заключает стихотворение, выражаясь в хрии: «Вечно лишь то, что связует незримою связью / Душу и сердце живых с темной душою могил» [3, т. 1, 131]. Так с помощью инкорпорированного текста эпиграммы значение автологической памяти стихотворной надписи значительно расширяется, приобретает дополнительный дидактический контекст, усиленный мнемонической подпоркой.

Расширяющийся в непривычном для традиционного восприятия эпитафийный текст («Эпитафия», 1917) формализуется дополнительным двустишием, которое преследует резюмирующую функцию, заодно придает в целом произведению новаторский вид, как будто демонстрируя остановку на полпути к элегии. Общность обоих жанров, в частности, выдается ритмическим потенциалом, выраженным стилизацией элегического дистиха, составленной, правда, на тонический манер, в основе которой, однако, сохранено чередование гекзаметра и пентаметра. Бунин здесь использует прием мнеморитма, заключающийся в воспроизведении в памяти к XX веку редко используемого стихового метра.

Для Бунина характерна предвосхищаемая воображением памятность, в частности, ожидаемая со стороны субъекта перспективной интенции будущего. Она, поэтому, выборочна и желанна в эсхатологическом аспекте предчувствия конца в стихотворении с названием по первой строчке:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет – господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все – *вспомню только* вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав... [3, т. 1, 361–362].

Как видно, мнемонический мотив, прикрытый другим – более известным сюжетом о «блудном сыне», что не позволяет, с одной стороны, говорить о мнемонической доминанции стихотворной исповеди; с другой, в нем отчетливо звучат черты стихотворного «воспоминания», которое генетически восходит к этому бродячему сюжету. Таким образом,

можно говорить о том, что мнемонический мотив входит в исповедальную жанровую доминанту в виде ее структурной части.

Так в исповедальную по своей рефлексивной установке лирику вторгаются мнемонические мотивы при условии, если они связаны с автобиографическим контекстом прошлого. В произведении «Ночью, в темном саду, постоял вдалеке...» (1938), посвященном теме любовного расставания, мнемонический мотив («Вспомни прежде! Вспомни, как тут...» [3, т. 1, 420]) композиционно обрамляется исповедальной рефлексией, ставящего лирическое «я» в позицию диалога с самим собой (солилоквиум):

Темен дом, полночь в тихом саду.
Помолись под небесною бездною,
На заветную глядя звезду
В белой россыпи звездной [3, т. 1, 420].

В аспекте поэтики он же привносит в архитектуру стихотворения жанровые маркеры «воспоминания», узнаваемые в архетипическом образе дома, той идиллической ситуации, которая будучи организована в систему имажинационного фона (звезды, небо, молитва), окружающего одинокого лирического героя, располагает к восприятию исповедальной модальности, а также выступает ассоциативной аллюзией на стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» (1841) М.Ю. Лермонтова. В результате в общем строе лирического текста едва уловима тональность, обусловленная внутренними переживаниями, которые навеваны субъекту воспоминания прошлого, за которые он несет покаяние.

Модальностью воспоминания, что симптоматично, проникнуто жанровое стихотворение «о детстве героя»: в русле художественного целого она продуцирует в сознании лирического «я» систему образов из мира автобиографического далекого прошлого («Я помню спальню и лампадку, / Игрушки, теплую кровать...» [3, т. 1, 258]). Погруженность в ситуацию детства подчеркнута анафорическим сочетанием, демаркирующим границу между актуальностью и ретроспекцией: «Я помню...», а сама жанровая предрасположенность к посланию, выраженная заголовком «Матери» (1906–1911), подготавливает к восприятию стиля произведения в соответствующем ракурсе, ориентированном на самые нежные и теплые слова. При прочтении стихотворения в памяти невольно возникает типическая лирическая обстановка со стихотворением И. Анненского «Сестре» (1907–1909), в жанровом отношении также представленного контаминацией «воспоминания» и послания (близкому человеку), в сердцевине которой находится устойчивый концепт с соответствующими атрибутами «о детстве героя»: «Вечер. Зеленая детская / С низким ее потолком...» [2, 146].

Иногда Бунин как бы прячет мнемоническое, не выпячивает ее в обозримое для рядового читателя пространство смыслов. В 1907–1911 гг., совершая заграничное путешествие со своей молодой женой В.Н. Муромцевой-Буниной, Иван Алексеевич под впечатлением увиденного пишет путевые очерки «Тень птицы», сквозным сюжетом которых являются вечные темы – медитации о скоротечности человеческого бытия, рассуждения о расцвете и гибели великих цивилизациях древности, судьба и роль народов, ушедших в небытие и, конечно, недолговечность памяти. Отметим, что цикл «восточных» травелогов, как определяют его жанровую направленность исследователи [1], наследует очень богатую традицию литературного прошлого, прежде всего, древнерусского хождения.

По словам современного ученого, предпринятое путешествие – «не просто разыгравшаяся страсть туриста, не просто жажда увидеть новые места и насладиться ими, – это подлинное паломничество» [5, 84], совершив которое, каждый становится как будто причастным к памяти всего человечества. И в этой инициационной функции-формуле заключена, надо думать, основная задача книги «Тень птицы», которую ставил перед собой

автор. Память в ней занимает самое важное, почти субстанциональное значение, подобное тому, каким образом ее роль артикулируется в древнерусском травелогe «Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли» (нач. XII в.), где в начале текста, в части этикетного предуведомления, прямо заявлено о его мнемонической интенции: «...описал я этот путь и места те святые, не возносясь, не величаясь этим путем, будто что-нибудь доброе сотворил на этом пути, – да не будет того: никакого ведь добра не сотворил я на пути том, – но по любви к святым тем местам описал я все, что видел глазами своими, дабы *не забыто* было то, что дал Бог видеть мне, недостойному» [8, 26].

У Бунина в очерках память заявлена не только в функционально-композиционном ключе, она всецело экзистенциальна, пронизывает все бытие, а заодно сознание автора, что оказывается подчиненным этому мнемоническому воззрению, в соответствие с которым представление о памяти – это в первую очередь возвращение к самому себе. Об этом читаем в главе «Иудея» (1908): «Жить обычной жизнью после всего того страшного, что совершилось над ней, Иудея не могла. Долгий отдых нужен был ей. Пусть исчезнет с лица ее всякая память о прошлом. Пусть истлеют несметные кости, покроются маком могилы. Пусть почит она в тысячелетнем забвении, возвратится ко дням патриархов... И она возвратилась» [4]. Необходимо отметить также, что у писателя память обретает здесь не только идеальное измерение, но и соотносится с материально-архетипическими референциями, подчеркивающими ее зримое присутствие (глава «Камень»).

В стихотворении «Где ты угасшее светило?..» (между 1926 и 1938 гг.), жанровую принадлежность которого подсказывает первая строка, парафразирующая знаменитую элегию А.С. Пушкина «Погасло дневное светило...» (1820), мнемонический мотив приобщает лирическое «я» к платоновскому знанию-воспоминанию, благодаря которому ему открывается всеобщая взаимосвязь вещей и явлений в мире, подверженных перманентным метаморфозам. Именно об этом поэт, словно античный певец, декламирует в конце произведения:

...Приемлю указанье
Покорным быть земной судьбе, –
И это горное сиянье –
Воспоминанье о тебе [3, т. 1, 419].

Очевидно, что здесь реализуется реминисценция, вызванная интертекстуальными литературно-философскими связями, к которым обращено сознание лирического «я».

Известно, что стабилизирующим жанр фактором, упрочивающим его инвариантную природу, помимо тематического оснащения, является узнаваемость произведения – в предположительном жанровом регистре со стороны реципиента – так называемый «конвенциональный аспект» [9]. Узнаваемость «приходит» не только через номинацию текста, представленную заголовком, который есть открытая авторская преднамеренность, с которой он подступает к понимающему и чувствующему сознанию читателя. По этой маркировке замысла поэта, но и посредством «ассоциативного фона» как важной составляющей структуры жанровой модели мира [6], поскольку он, как шлейф, неизменно следует за произведением, вызывая соответствующие эмоции и эстетические ожидания у читателя. Так, «ассоциативный фон» проявляет себя, прежде всего, в художественных образах, имеющих статус архетипов. К примеру, в стихотворном «воспоминании» («Воспоминание», 1917) Бунин лирическое «я» репрезентирует свою ретроспективную автобиографическую рефлексию сквозь призму образа дома – внутреннего убранства (детали интерьера) и внешнего, «околодомового» мира. Этот архетипический образ дома,

произведенный имажинацией камня, выполняет одновременно жанроформирующую функцию, отсылая к такому близкому каждому хронотопу домашнего очага, обладающему бесспорным ценностным наполнением, образу, помнимому с детства:

Золотыми цветут острями
У кровати полночные свечи.
За открытым окном, в черной яме,
Шепчет сад беспокойные речи [3, т. 1, 353].

Не переходя на позицию безграничного субъективизма, свойственного модернистской лирике, Бунин остается во многом приверженцем классической (нормативной) художественности, которая настолько органично сплетается с лирическим «я», что для него остается место всего лишь в грамматической форме высказывания, выраженной с помощью подразумеваемого присутствия личностного начала в субъектной организации.

Таким образом, специфика использования ресурсов мнемонической поэзии в творчестве Бунина продиктована особенностью лирики поэта, вобравшей в себя классическое наследие и одновременно вынужденной существовать в современной неклассической (модернистской) парадигме художественности. Вдобавок к этому примешивается автобиографический фактор, способствующий экзистенциальному углублению поэтической рефлексии. Данные три фактора сыграли комбинаторную роль в конституции мнемонического потенциала, предопределив ограниченное применение памятного ресурса в минимальном количестве отрететированных и отшлифованных традицией жанровых форм («воспоминание», «Памяти...», «о детстве героя» и т.д.), их синтеза (лирическое напутствие и легенда стихотворная). Такая рефлексная установка на актуализацию известных художественных форм реализуется благодаря явлению «памяти жанра», являющейся рудиментом поэтики «рефлексивного традиционализма» (С. Аверинцев). В большинстве же своем мировоззренческая позиция поэта, демонстрирующая органическое воплощение персоналистской поэтики, способствовала тому, что такие маркеры и элементы художественной организации, как мнемонический мотив, растворились в иных жанрах, не имеющих мнемонический статус, отразив в их структурно-содержательном единстве прецедентные смыслы, запечатленные в формах и инструментах аккумуляции прежнего художественного опыта, – аллюзии, реминисценциях и проч. Эта стратегия реализации ресурсов мнемонической поэзии обусловлена «памятью о жанре» (Б. Иванюк) и отмечена печатью модернизма.

1. Анисимов К.В. *«Итинерарий жизни». Восточные травелоги И.А. Бунина: специфика авторского сознания и нарратива // Россия – Италия – Германия: литература путешествий: коллектив. моногр. Томск, 2013. С. 466–484.*

2. Анненский Н.Ф. *Стихотворения и трагедии. Л., 1990.*

3. Бунин И.А. *Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1888–1952. М., 1987.*

4. Бунин И.А. *Тень птицы // URL: <http://lib.ru/BUNIN/tenx.txt> (дата обращения: 12.11.2023).*

5. Зайцев К. *Иван Бунин: жизнь и творчество. Берлин, 1934.*

6. Лейдерман Н.Л. *Теория жанра. Екатеринбург, 2010.*

7. Манн Ю.В. *Динамика русского романтизма. М., 1995.*

8. *Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980.*

9. Шатин Ю.В. *Три аспекта жанровой теории (тезисы) // Проблемы литературных жанров: Материалы 6 научной межвузовской конференции (7–9 дек. 1988 г.). Томск, 1990. С. 5–6.*

К 220-летию со дня рождения и 150-летию со дня памяти Ф.И. Тютчева

Б.П. Иванюк

B.P. Ivanjuk

СТИХОТВОРЕНИЯ-СРАВНЕНИЯ Ф. ТЮТЧЕВА

POEMS-COMPARISONS BY F. TYUTCHEV

В статье проводится структурно-семантический анализ стихотворений-сравнений Ф. Тютчева. Определяются два их композиционных варианта, обуславливающих разные типы аргументированного сходства соотносимых объектов – уподобленный («Фонтан», «Как над горячею золой...», «В часы, когда бывает...», «Смотри, как на речном просторе...» и «Еще земли печален вид...») и ассоциативный («Когда в кругу убийственных забот...», «В толпе людей, в нескромном шуме дня...», «Н.Ф. Щербине», «Лето 1854», «Нет дня, чтобы душа не ныла...»). Выявлены основные фигуры, участвующие в аргументации их относительного сходства – антитеза, параллелизм и традиционный мотив. По ходу анализа и интерпретации художественных произведений подключаются контексты, прежде всего, литературный, а также содержание авторского мирообраза.

Ключевые слова: Ф. Тютчев, стихотворения-сравнения, структурно-семантический анализ.

The article provides a structural and semantic analysis of the poems-comparisons of F. Tyutchev. Two of their compositional variants are defined, which determine different types of reasoned similarity of correlated objects – likened ("Fountain", "As over hot ashes...", "At hours when it happens ...", "Look how the river expanse ..." and "The view of the earth is sad ...") and associative ("When in the circle of murderous worries ...", "In a crowd of people, in the immodest noise of the day...", "N.F. Shcherbine", "Summer 1854" and "There is no day that the soul does not ache..."). The main figures involved in the argumentation of their relative similarity are identified – antithesis, parallelism and the traditional motive. In the course of the analysis and interpretation of works of art, contexts are involved, primarily literary, as well as the content of the author's worldview.

Key words: F. Tyutchev, comparative poems, structural and semantic analysis.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-7-31-43

Сравнение, как известно, представляет собой структурно-содержательное единство трех компонентов – 'предмета' рефлексии, 'предиката', с которым соотносится предмет, и 'аргумента', мотивирующего их «сходство несходного» (В. Шкловский). В русской поэтической практике XIX века оно представлено несколькими вариантами. Первый – локальное сравнение как целостный, но малый элемент текста, второй – нанизывание на 'предмет' ряда сравнений («Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?» К. Батюшкова), третий – сравнение, развертывающееся либо на протяжении всего текста («О мысль! тебе удел цветка...» Е. Боратынского, «В альбом В.С. Топорниной» С. Шевырева), либо его фрагмента (например, сравнения-пуанты Н. Языкова: «П.И. Шепелеву», «Молитва»,

«К Музе. *Мой ангел милый и прекрасный...*», «Поэту радости и хмеля, А. Пушкину», «Воскресенье», «Нечто» и др.), и четвертый – структурное сравнение, охватывающее весь текст целиком, образуя стихотворение-сравнение как тип художественного целого.

При его восприятии определяющим является порядок следования 'предмета' и 'предиката', который обуславливает характер аргументированного сходства сближаемых объектов. В этом плане к первому виду относятся стихотворения-сравнения, в которых 'предмет' предшествует 'предикату', что придает ассоциативный характер их сходству⁵, а ко второму виду – стихотворения-сравнения, в которых 'предмет' уподобляется предшествующему ему 'предикату'⁶.

Все стихотворения-уподобления разделяются на две группы. Одну, причем, меньшую, составляют произведения с неразвернутым 'предметом' («Эхо» Пушкина), другую, наоборот, с развернутым, чаще всего оформленным отдельной строфой, а нередко и симметричной по стиховому объему 'предикату' («Соловей и роза» Пушкина).

Это предварительные примечания позволяют перейти к анализу тютчевских стихотворений-сравнений, получивших различные, но типологически сходные определения: «двухчастная конструкция» [13, 53], «двучленная композиция» [1, 197], «бинарная композиционная форма», «бинарная композиция» [2, 160], «параллельная развернутая структура» [12, 168], «развернутое сравнение в том его варианте, когда достаточно расчленены оба полюса образной параллели» [3, 156], «одна метафора, одно сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является одним сложным образом)» [10, 43] и т.д.

Начнем со стихотворений-уподоблений, с «Фонтана», объект художественной рефлексии которого, вынесенный в название, является устойчивым в русской поэзии (от «Водомета» Державина до «Фонтана» Бродского).

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной –
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет,
О водомет неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!

⁵ «Устарелой красавице» В. Бенедиктова, «Увы! Творец непервых сил!» Е. Боратынского, «Элегия. Не улетай, не улетай...» Н. Языкова, «Взгляни на лик холодный сей...», «Я не любил ее, я знал...», «При посылке "Бала" С.Э.» Е. Боратынского, «Один, один остался я...», «Я пережил свои желанья...» А. Пушкина и «Элегия. *Исполнились мои желанья...*» К. Рылеева – реминисцентная инвектива, адресованная пушкинской элегии.

⁶ «Общая судьба. *Во ржи был василек прекрасный...*» из «Нравоучительных четверостиший» А. Пушкина и Н. Языкова – пародий на апологи И. Дмитриева, «На небесах печальная луна...», «Цветы последние милей...», «Возрождение», «Близ мест, где царствует Венеция золотая...» А. Пушкина, «Чудный град порой сольется...», «К.А. Свербеевой» Е. Боратынского, «Предопределение» П. Вяземского, «Солнце», «Звезда», «Поэт. *Когда Рафаэль вдохновенный...*» М. Лермонтова, «Нищий» Я. Полонского, «Водопад» А. Полежаева.

Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Сверкает в брызгах с высоты. [11, 78]

Иносказательный смысл изображаемого в первой строфе фонтана структурируется в антитезе 'неба' и 'земли' – одной из архетипичных в мировой литературе, в частности, обладающей устойчивой семантикой желаемой и вынужденной участи человека. Тютчев сохраняет это значение антитезы, повторяемое с некоторой вариативностью во многих его стихотворениях-сравнениях («Как дымный столп светлеет в вышине...», «Смотри, как на речном просторе...», «Как над горячею золой...» и др.), что свидетельствует о ее укорененности в авторском сознании и о ее экзистенциальной мотивировке, с предельной исповедальностью высказанной в одном из писем поэта: «...мне суждено судьбой никогда не делать того, что я хочу» [9, 210]. Антитеза аргументирует уподобление объекта рефлексии (мысль) объекту созерцания (фонтан), причем, дважды, в 'предикате' и 'предмете': в первой строфе опосредованно, через иносказательный образ фонтана, приобщенного к реципиенту повелительным глаголом «смотри», во второй, наоборот, – непосредственно, через заявленное эмфазой первого стиха и развернутом в последующих метафорическом уподоблении мысли водомету. Оно объединяет обе строфы в единое смыслоориентированное высказывание. Причем, если антитеза проявляет типологическое сходство соотносимых явлений, то метафорическое уподобление придает этому сходству композиционно-речевую фактурность. В анализируемом стихотворении доминирующей является антитеза, и это объяснимо тем, что сам объект созерцания как таковой (фонтан) обладает незначительной семантической валентностью и потому необходимо экспрессионизировать его избирательные признаки до того уровня, при котором они обретут нужную иносказательность, в контексте которой становится вероятным переход к другому, сопоставляемому с ним, объекту.

Теперь процитируем стихотворение, в котором уподобление является одной из структурных составляющих антитезы, определяющей смысл художественного целого.

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы – и погас! [11, 47]

Уподобление жизни сгорающему свитку представляет собой вариативную реализацию традиционной культурологической метафоры «свиток жизни». Причем, если в первой строфе мотив сожжения развертывается в автологическом, по сути, ключе, то во второй – в метафорическом, и это семантическое обогащение мотива структурируется сравнением. Мотивированное соотношение жизни и свитка является одной из составляющих экзистенциальной антитезы 'недолжного' и 'должного' (3 строфа) существования.

Традиционный мотив встречается и в других стихотворениях-уподоблениях Тютчева. Чаще всего он представляет собой конденсат типичного, а следовательно, узнаваемого

жизненного опыта человека («В часы, когда бывает...», «Смотри, как на речном просторе...» и т.д.), и потому обуславливает композиционную экономию, а именно, строфическую асимметрию между 'предикатом' и 'предметом'.

Обратимся к стихотворению «В часы, когда бывает...».

В часы, когда бывает
Так тяжело на груди,
И сердце изнывает,
И тьма лишь впереди;

Без сил и без движенья,
Мы так удручены,
Что даже утешенья
Друзей нам не смешны, –

Вдруг солнца луч приветный
Войдет украдкой к нам
И брызнет огнецветной
Струю по стенам;

И с тверди благосклонной,
С лазуревых высот
Вдруг воздух благовонный
В окно на нас пахнет...

Уроков и советов
Они нам не несут,
И от судьбы наветов
Они нас не спасут.

Но силу их мы чуем,
Их слышим благодать,
И меньше мы тоскуем,
И легче нам дышать...

Так мило-благодатна,
Воздушна и светла,
Душе моей стократно
Любовь твоя была. [11, 172]

В этом стихотворении мотив неожиданной благодати, дарованной природой, обладает той смысловой определенностью, которая придает переживанию лирического героя значение состоявшегося события. Двухфазное (тоска и душевное облегчение) переживание опосредованно соотносится с приобретающей окказиональное содержание антитезой 'низа' и 'верха', которая не повторяется в 'предмете', а следовательно, не входит в структуру сравнения. Однако важнее отметить традиционность мотива благодати, характерного для реверди – жанра, воспроизводящего симптоматику телесного и душевного обновления человека, обусловленную оживлением природы и проявляемую прежде всего в любви и творчестве. Это обобщение подтверждается родовым обликом лирического героя, формализованном местоимениями *мы*, *нас*, *нам*, а также тем, что женская любовь как объект рефлексии, уподобленный природной благодати, лишена личностной конкретности. Все это дает основание сделать вывод о полной композиционно-содержательной

зависимости уподобленного 'предмета' от традиционного мотива и о структурной роли традиционного мотива в осуществлении уподобления.

Этот вывод распространяется и на стихотворение «Смотри, как на речном просторе...», хотя в отличие от предыдущего в нем традиционный мотив, как и в стихотворении «Как над горячею золой...», лишь сохраняет видимость жизнеподобия, но по существу разворачивается как реализация мифологизированной метафоры, имеющей долгую практическую историю.

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.

На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежно тая,
Они плывут к одной мете.

Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, –
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя? [11, 130]

Образ весеннего половодья обладает достаточной семантической насыщенностью для того, чтобы определить основной тематический мотив стихотворения – 'всеобщая участь'. Причем, связь этого мотива с образом реки является устойчивой и периодически актуализируется в поэтической практике. Так, данное произведение сознательно ориентирующегося на допушкинскую поэзию Тютчева представляет собой аллюзию «последнего стихотворения» Державина «Ода на тленность. *Река времен в своем стремленьи...*», а в ретроспективе – модификацию метафоры-мифологемы «река жизни».

И в завершение нашего разговора о стихотворениях-уподоблениях проанализируем тютчевское «Еще земли печален вид...». В нем со всей наглядностью проявляется композиционное значение параллелизма – наиболее представительной фигуры семантического уподобления объектов.

Еще земли печален вид,
А воздух уж весною дышит,
И мертвый в поле стебель колышет,
И елей ветви шевелит.
Еще природа не проснулась,
Но сквозь редящего сна
Весну послышала она,
И ей невольно улыбнулась...

Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
Твой сон ласкает и целует

И золотит твои мечты?..
Блестят и тают глыбы снега,
Блестит лазурь, играет кровь...
Или весенняя то нега?
Или то женская любовь?.. [11, 83]

В этом стихотворении имеется несколько параллелизмов, представленных на различных структурных уровнях и потому связанных между собой принципом подчинительной соотносительности. Основным из них, обуславливающим структурно-семантическое единство всего стихотворения-сравнения, является параллелизм двух композиционно развернутых мотивов – 'пробуждения природы' и 'пробуждения души'. В начальной строфе содержание первого мотива выражено с помощью градационного (по нарастающей) повтора, производящего внутреннее членение октета на два относительно самостоятельных четверостишия. Сам же повтор основан на антитезе ('зима' – 'весна') и подчеркнут однотипной рифмовкой (авва) и анафорическим подхватом («еще»). Вероятность же зарождения второго мотива также увеличивается по мере композиционно-речевого развития первого и становится очевидной при сопоставлении четверостиший, а именно, при осознании градационного усиления олицетворизации природных реалий, которая является иносказательным свидетельством пробуждающейся души. Иначе говоря, мотив 'пробуждения души' оказывается внутренним, функционально производным от внешнего ('пробуждение природы') мотива.

Во второй строфе содержательное сходство мотивов приобретает открытый характер и оформляется разнообразными способами. Помимо прямого уподобления мотивов (1-й стих) устанавливается их семантическое соответствие с помощью ключевых слов. Так, в контексте художественного целого слова *весна* и *мечты* воспринимаются семантическими синонимами с общим для них значением 'пробуждения', они в свою очередь вступают в антонимические отношения с образом-понятием 'сон' – одним из опорных в структуре тютчевского мирообраза. Не менее эффективным является неоднократное использование синтаксического параллелизма не без явных признаков психологического. Речь прежде всего идет о строках «Блестят и тают глыбы снега, / Блестит лазурь, играет кровь...». Композиционное время их возникновения представляется вполне закономерным. Их можно квалифицировать как внутреннюю аллюзию всего ретроспективного содержания стихотворения, поскольку, если последовательно соединить предшествующие стихи, выражающие соответственно и в отдельности самочувствие природы и души, то первая часть параллелизма («Блестят и тают глыбы снега, / Блестит лазурь») будет завершать «сюжет» пробуждения природы, а вторая часть – «сюжет» пробуждения души. Заметим при этом, что параллелизм передает 'телесность' происходящего («глыбы снега», «играет кровь»), контрастирующую с градационно предельным одухотворенным следствием этого пробуждения, выраженным в последних двух стихах.

Они также организованы фигурой синтаксического параллелизма, усложненного анафорой и представляющего собой уклончивый в своей раздвоенности, усиленной к тому же вопросительной интонацией, ответ на предыдущий полуриторический вопрос «Но что же вдруг тебя волнует?». Ответ остается открытым, что особенно ощутимо в условиях текстового завершения стихотворения. И это означает принципиальную невозможность (или нежелание) выбора субъектом лирического переживания одного из двух предложенных им же ответов, поскольку оба они семантически тождественны для него, а следовательно, самой проблемы выбора для лирического героя вовсе не существует. Синтаксический изоморфизм последних стихов лишь подчеркивает смысловую взаимозаменяемость ответов, на которую, кстати, указывает «нарушенный» в сравнении с предыдущим тип рифмовки (авав). В целом же, роль композиционно-содержательного параллелизма, представленного во многих стихотворениях Тютчева, не ограничивается функциональным амплуа риторической фигуры, он берет на себя обязанность

архитектонической (в понимании М. Бахтина) формы, обусловленной, как и антитеза, содержанием авторского мирообраза. Речь идет не просто о привычной для поэзии реализации содержательного потенциала параллелизма как художественной формы, а о мировоззренческой нагрузке на него. Даже в том, что параллелизм устанавливает сходство между «природным» и «психологическим», он тем самым заявляет о себе как о фигуре мышления, отражающей романтическое самочувствие с его, с одной стороны, осознанием невозвратности мифологического единства природы и человека и с его, с другой стороны, стремлением к преодолению исторически объяснимого отчуждения между ними.

Таким образом, анализ предложенных стихотворений выявил разнообразные композиционные решения в осуществлении уподобления соотносимых реалий. Основными, характеризующимися оптимальными возможностями в организации их сходства, фигурами, являются антитеза и параллелизм, которые создаются с помощью ключевых слов и тематических мотивов, в частности, традиционных. Именно с ними в конечном счете связано мотивированное сближение объектов, поэтому именно они приобретают в структуре сравнения значение 'аргумента соотнесения'.

Теперь обратимся к другому типу стихотворений-сравнений, в которых 'предикатная' ассоциация, и в этом заключается ее композиционное значение, обуславливает возвратное переосмысление стихотворного содержания.

Начнем со стихотворения «Когда в кругу убийственных забот...».

Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит – и жизнь, как камней гряда,
Лежит на нас, – вдруг, знает бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.

Так иногда, осеннею порой,
Когда поля уж пусты, рощи голы,
Бледнее небо, пасмурнее доли,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною... [11, 109]

Анализируя это стихотворение, Я. Зунделович заметил, что «в первой строфе Тютчев словно и не старается выйти за пределы ... приблизительности самораскрытия» и лишь во второй – «словно наверстывает упущенное в первой строфе, и неожиданно предстает перед нами во всей полноте чувственного раскрытия» [4, 144]. Действительно, все в первой строфе – от местоименных форм до характерной для поэта декламативно-элегической интонации подчеркивает типичность описанной экзистенциальной ситуации, представленной с очевидной отстраненностью. И лишь сравнение происходящего с природным явлением, придающим ему конкретную выразительность образа, убеждает в смыслозавершенности переживания лирического героя. Но обратим внимание и на другое. Содержательное развертывание ситуации проходит три «композиционных» фазы: исходное самочувствие – 'благодать' – душевное возрождение, которые в своей полуциклической последовательности образуют несколько взаимосвязанных нежестких антитез. Одна из них, выражающая крайность экзистенциальных настроений («мерзит» – «отрадное») и обогащенная временным противопоставлением настоящего и прошлого, не выходит за границы жизненного круга лирического героя, обусловлена его, так сказать, «земным притяжением». В свою очередь обе эти семантически дополняющие друг друга антитезы находятся под воздействием «семантического поля» (Ю. Лотман) макроантитезы 'низа' –

'верха', которая при всей своей всеобщности имеет вполне определенное, соотносимое с авторским мировоззрением содержание. Противопоставленность «дольнего мира» «горнему», как известно, достаточно традиционна для Тютчева, как и авторской мысли об обреченности человека на свою жизненную участь, лишь иногда просветляемую благодатью свыше. Но это антитетическое напряжение нейтрализуется сходством между человеком и природой.

В композиционном плане вторая строфа аналогична первой, описание природного события в ней можно разделить на три части, условно обозначаемые – 'осень', 'ветр' и 'весна'; очевидно и семантическое тождество между соответствующими частями обеих строф, что в целом позволяет говорить о композиционно-семантическом параллелизме, определяющем структурно-смысловое единство всего произведения. В частности, этот параллелизм выявляет основания для метафорического сходства двух сопоставляемых событий. Таким основанием становится антитеза, вернее, сцепленные между собою антитезы, о которых шла речь выше и которые во второй строфе наполняются новым, «природным» содержанием. Таким образом, в структуре стихотворения-сравнения антитезы играют роль 'аргумента соотнесения', который получает свою пластическую реализацию в композиционно-семантическом параллелизме. Причем, столь органичная связь двух функционально противоположных фигур художественного мышления – антитезы и параллелизма (с выходом в контекст авторского мировоззрения) характерна для многих стихотворений-сравнений Тютчева, и не только ассоциативного типа. И хотя сочетание этих фигур нередко встречается в произведениях других поэтов, все же именно у Тютчева оно становится специфическим атрибутом тютчевского стихотворения-сравнения, его, так сказать, репрезентативным образцом.

В свете вышесказанного проясняется композиционная уместность ассоциации – установить мотивированное, через 'аргумент соотнесения' сходство природного и человеческого, а если учесть, что для Тютчева это сходство имеет субстанциальный характер, и с ним связаны его мировоззренческие ориентиры, то напрашивается понимание того, что ассоциация является не просто фигурой стилистической игры, а формой художественного мышления. Функциональную значимость ассоциации подтверждает использование ее в стихотворениях, в которых проводится параллель между поэтом и природой, параллель, уже сама по себе достаточно концептуальная, обладающая собственным мировоззренческим содержанием, не говоря уже об обогащении ее Тютчевым. К таким стихотворениям относятся «В толпе людей, в нескромном шуме дня...» и «Ты зрел его в кругу большого света...». Приведем текст обоих стихотворений.

В толпе людей, в нескромном шуме дня
Порой мой взор, движенья, чувства, речи
Твоей не смеют радоваться встрече –
Душа моя!⁷ о, не вини меня!..

Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный,
Наступит ночь – и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный! [11, 28]

⁷ Вызывает недоумение комментарий к тексту Тютчева, сделанный К. Пигаревым, а именно, фраза «к кому обращено стихотворение, не установлено» [11, 345]. По-видимому, интерпретатор увидел двусмысленность в словах Тютчева «душа моя» и решил, что речь идет об анонимном адресатке-женщине. На наш взгляд, это риторическое обращение вполне автологично.

* * *

Ты зрел его в кругу большого света –
То своенравно-весел, то угрюм,
Рассеян, дик иль полон тайных дум,
Таков поэт – и ты презрел поэта!

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог, –
Настала ночь – и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей! [11, 27]

При даже поверхностном сопоставлении этих стихотворений нельзя не заметить преобладание в них признаков взаимного сходства, которые обнаруживаются на архитектурном, композиционном, ритмическом, лексическом и, конечно же, семантическом уровне. Но наиболее существенным для нас является повтор образного сравнения, обуславливающий структурно-смысловое подобие стихотворений и позволяющий назвать тютчевские произведения стихотворениями-дублетами, или, если воспользоваться неологизмом М. Эпштейна, стихо-вторениями. Объяснить устойчивость образного рефлекса на тему поэта, равно как и на мотив его инаковости, только тем, что оба стихотворения соседствуют во времени их написания (конец 1829 – начало 1830 гг.) было бы явным упрощением. Саму ассоциацию вряд ли можно назвать случайной или хотя бы факультативной. Она независима от 'предмета' и не является его ситуативным дополнением уже даже потому, что ее содержательный объем больше содержательного объема 'предмета'. Последний входит лишь на правах составной части в образуемую ассоциацией антитезу, и его содержание соответствует только «дневному» существованию месяца. Его же, месяца, «ночное» существование восполняет эллиптированное в первых строках «ночное» назначение поэта. И, наконец, самое главное, ассоциация, точнее, заключенная в ней и семантизированная авторским мировоззрением антитеза, придает «предмету» смыслозавершенность.

Как известно, противопоставление «дня» и «ночи» имеет опоронесущее значение в тютчевском мирообразе. В первом стихотворении оно модифицируется в антитезу 'видимостного' и 'собственного' («светозарного») существования поэта, во втором – в антитезу 'отчужденного' и 'гармоничного'. Ассоциация тем самым оказывается медиатором между текстовой (видимой) и контекстной (невидимой) ипостасями художественной целостности произведения.

Однако наибольшую структурную зависимость 'предмета' от 'предиката' демонстрирует стихотворение «Н.Ф. Щербине».

Вполне понятно мне значенье
Твоей болезненной мечты,
Твоя борьба, твоё стремленье,
Твое тревожное служенье
Пред идеалом красоты...

Так узник эллинский, порою
Забывшись сном среди степей,
Под скифской вьюгой снеговой,
Свободой бредил золотою
И небом Греции своей. [11, 168]

В прагматическом плане это стихотворение представляет собой адресное обращение, в отношении к подобным произведениям Ю. Лотман писал: «существует принципиальное

различие между текстом, обращенном к *любому* адресату и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и *лично известное* говорящему лицо», во втором случае «текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других» [6, 57].

Вся структура высказывания первой строфы ориентирована на создание фигуры умолчания, призванной эллиптировать 'предметное' содержание с тем, чтобы убедить адресата в авторской осведомленности в этом содержании, а отсутствие полемической аргументации подчеркивает симпатическое отношение автора к партнеру по диалогу, чего, кстати говоря, нельзя сказать о самом Щербине, нелюбезно отзывавшемся о Тютчеве. Однако такая мотивация еще не объясняет появление ассоциативного образа как структурно необходимого, с которым связана смысловая завершенность произведения. В качестве проясняющей использование фигуры умолчания причины может служить опосредованное мировоззренческой установкой автора на «молчание» («Silentium») осознание невозможности адекватного (вербального) выражения всего того, что лишь номинально обозначено рядом лексем – *мечта, борьба* и т.д. И потому единственно приемлемым способом экспликации «немного» понимания экзистенциальных ценностей адресата остается метафоризация этого понимания. В данной ситуации показательным становится даже резкое интонационное противопоставление завершающего первую строфу многозначного речевого обрыва и возглавляющего вторую строфу слова *так* – синтаксического знака сравнительной конструкции. Сам же аллюзивный образ развивается в двух взаимосвязанных планах – тематическом и структурно-смысловом. Что касается первого, то он реализуется намеком на антологичность русского поэта Щербины, и тем самым востребуется эллиптированное в первой строфе 'предметное' содержание. Но в свою очередь тематическая аллюзия заключает в себе иносказательный смысл, оформленный антитезой. Противопоставление действительности и мечты, представленное целым рядом конкретных оппозиций («степь» – «небо» как 'низ' и 'верх', «снеговой» – «золотой» как 'холод' и 'тепло' и т.д.), является опосредованным подтверждением объявленного в первой строфе понимания поэтом своего адресата, предположительной основой их мировоззренческой близости.

Короче говоря, ассоциация по сути формирует 'предмет' не только в его смысловой, но и содержательной определенности, и в этом плане ее функциональный потенциал продемонстрирован с наибольшей полнотой, даже избыточной в сравнении с нормативным ожиданием ее композиционных возможностей, прежде всего ориентированных на осмысление 'предметного' содержания. Именно этой функциональной обязанности ассоциации мы склонны придавать значение, если не основной, то типической, поскольку она проявляется фактически во всех проанализированных стихотворениях-сравнениях как Тютчева, так и других поэтов. К одним из наиболее репрезентативных в этом плане произведений следует отнести тютчевское «Лето 1854».

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство –
И как, прошу, далось нам это
Так ни с того и ни с чего?..

Гляжу тревожными глазами
На этот блеск, на этот свет...
Не издеваются ль над нами?
Откуда нам такой привет?..

Увы, не так ли молодая
Улыбка женских уст и глаз,
Не восхищая, не прельщая,
Под старость лишь смущает нас. [11, 157]

В этом произведении отражены все основные характерные особенности тютчевского стихотворения-сравнения с ассоциативным типом связи между его структурными составляющими. С одной стороны, в нем есть ряд семантических синонимов («колдовство», «блеск», «свет»), обозначающих сквозной мотив 'очарованности', который объединяет оба сопоставляемых объекта («лето» и «улыбка») и который приобретает свое значение в контексте символического образа-понятия «день». С другой стороны, в нем есть противоположные по значению к предыдущим контекстуальные синонимы («тревожными», «издеваются»), ведущие мотив сомнения, который также сближает рефлектируемые объекты и также опосредованно соотносим с другим символическим образом-понятием – «ночь». Поэтому аргумент семантического сходства (семантический параллелизм) явлений имеет четкую структуру тематической антитезы 'очарованности' – 'сомнения', обогащенной временным противопоставлением 'молодости' – 'старости' и включаемой в мировоззренческую метаантитезу 'дня' и 'ночи' (см., например, стихотворение «День и ночь»).

Структурно-семантическая встроенность стихотворения в контекст тютчевского мирообраза несомненна, но для самого процесса смыслозавершения произведения контекст играет вспомогательную роль, основную же нагрузку в этом плане берет на себя именно 'предикат', в нем разрешается весь композиционный поиск автором осознания происходящего. В конспективном изложении этот процесс поиска можно описать следующим образом.

Охватывающий начальные стихи мотив 'очарованности' проходит в своем композиционном развитии в границах первой строфы две стадии – эмоциональной эмфазы, оформленной риторическим восклицанием, и стадию 'называния' («колдовство»). Мотив же 'сомнения' передан только уклончивой интонацией риторического вопроса, имеющего не столько рефлексивный, сколько эмотивный характер. И если учесть, что этот вопрос несет на себе интонационные следы авторской 'околдованности', можно признать доминирование в этой строфе первого мотива. Во второй строфе происходит тематическая переакцентировка. Мотив 'сомнения' крепнет и по сути распространяется на все стиховое пространство, а противоположный мотив сохраняется лишь в двух словесных 'островках' – *блеск* и *свет*, засвидетельствовавших смену модуса отношения лирического героя к происходящему – от эмоционального участия в нем до подчеркнутого отчуждения к нему («гляжу ... глазами»). Однако об окончательном преодолении одного мотива другим говорить не приходится. Это подтверждается амбивалентными по содержанию предполагаемых ответов вопросами в конце второй строфы, их риторический характер позволяет сохранить то настроение лирического героя, которое обозначено словом *смущает*. Это слово и в содержательном, и в выразительном плане является опорным для третьей строфы и ключевым для всего произведения в целом. В нем сходятся оба мотива в смысловом компромиссе и потому мы вправе придать этому слову значение названия всего стихотворения.

Логическим финалом аналитического обсуждения стихотворения-сравнения ассоциативного типа может послужить разбор тютчевского «Нет дня, чтобы душа не ныла...».

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, –

Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском. [11, 206]

Первая строфа стихотворения сложена из довольно устойчивых фразеологизмов, объединенных жанровой интонацией жалобной элегии. Каждый из фразеологизмов является носителем отдельного тематического мотива, типологически близкого другому в контексте общей тематической заданности строфы, каждый из мотивов представлен в «скорописном» развитии, что достигается с помощью градационных повторов («ныла» – «изнывала», «искала слов» – «не находила», «сохла, сохла»), в своей функциональной целеустремленности создающих эффект углубляющегося отчаяния лирического героя. Обратим внимание на «грамматическую» несогласованность начала и конца высказывания, образующих приблизительную эпистрофу («нет дня, чтобы душа не ...» и «сохла, сохла с каждым днем»). Однако этому есть семантическое оправдание: в первом случае слово *день* употребляется в автологическом смысле, во втором – в переносном, как процесс душевного умирания. Этот переход от номинативного значения к иносказательному, точнее, к психологически мотивированному разладу между содержанием настроения и его выражением свидетельствует о подлинности самочувствия Тютчева, биографически обусловленного смертью Елены Денисьевой.

Но эта искренность чувства не только не объясняет, но, наоборот, делает неуместным ассоциативный образ, оформленный второй строфой, т.е. обнажает вечную внутреннюю проблему художника, со всей обостренностью возникающую именно в «пограничной ситуации», проблему выбора между жизненным переживанием и словом. В этой связи можно предложить дополнительную трактовку разрушения зевгматической подчиненности предложения-строфы начальному словосочетанию «нет дня, чтобы душа не ...». В третьем стихе происходит озвучивание темы «слова», которая, несмотря на содержание строки, продолжает созревать во внутреннем, довербальном сознании, что порождает «авторскую глухоту» к оформительской задаче слова и что подтверждается пунктуационной связью между первой и второй строфами.

В содержательном отношении вторая строфа является градационным продолжением первой, в ней настроение отчаяния достигает окончательного «дна» без-дны. Попутно отметим звуковую переключку последних стихов каждой из строф, подчеркивающую семантическую градацию соотносимых лексем: «сохла, сохла» – «схоронен»; «днем» – «дне»), а также сквозную рифмовку, «сшивающую» строфы («былом» – «днем» – «родном» – «морском»). Кроме того, в ассоциативном образе запечатлены композиционный сдвиг в авторском мышлении и связанное с ним отстраненное осмысление переживания. В частности, этот сдвиг выражается в смене временного ракурса экспликации переживания пространственным. И, наконец, самое важное. Еще раз вернемся к третьему стиху первой строфы. С достаточной уверенностью можно предположить, что речь в нем идет о слове, способном преодолеть глубокую немоту отчаяния, а тем самым взять на себя роль утешителя. Вопреки заявлению о ненаходимости такого слова оно все-таки появляется. Им становится само стихотворение как единая метафора. Будучи раздвоенным по своей природе, метафорическое слово-стихотворение предполагает двойственное разрешение проблемы выражения немого отчаяния. С одной стороны, переживание лирического героя с вынужденной приблизительностью описывается с помощью фразеологизмов и тем самым приобретает функциональное значение словесного понятия, а с другой стороны, – благодаря ассоциативному образу переживание получает иносказательное осмысление, собственно метафорическую интерпретацию.

В целом же, обозначенная стихотворением проблема слова дает основания для обсуждения ее в контексте авторской концепции, со всей суггестивной правотой высказанной в стихотворении-манифесте «*Silentium*» .

С одной стороны, предыдущее стихотворение является частным подтверждением тютчевского суждения о невозможности найти адекватное содержанию чувства слововыражение. С другой же стороны, оно уже самим фактом своего существования опровергает это суждение, как, впрочем, и само стихотворение «*Silentium*» [5, 47–53]. Однако в отличие от последнего, в котором антагонистическое единство формы и

содержания обрекает проблему слова на бесконечность обсуждения, разбираемое стихотворение предлагает компромиссное решение этой проблемы. Оно связано с метафорой. Ее структура обладает априорной возможностью иносказательной экстерииоризации «внутренней жизненности» (Гегель) человека с помощью относительно сходных с нею внешних реалий, что подтверждают многие литераторы⁸. Причем, именно сравнение, с одной стороны, подчеркивая раздельность сопоставляемых явлений, в частности, психологических и природных, а с другой, – отыскивая и аргументируя их относительное сходство, тем самым обнажает суть сложившихся между человеком и внешним миром взаимоотношений, представляет их как бы в концептуальном разрезе. Понятно, что эти взаимоотношения достигают обостренной актуальности, если приобретают для автора значение экзистенциальной проблемы, нуждающейся в преобразовании ее в объект художественной рефлексии. Одним из продуктивных способов разрешения этой проблемы является метафора как форма художественного мышления с ее атрибутивной возможностью овнешненного осмысления лирического переживания. Эта возможность реализовалась в стихотворениях-сравнениях Ф. Тютчева.

1. Благой Д. *Творчество Тютчева // Три века: Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX в. М., 1933. С. 180–236.*
2. Грехнев В.А. *Об истоках малых композиционных форм в лирике Тютчева // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции: 2-й межвуз. сб. Горький, 1975. С. 155–162.*
3. Грехнев В.А. *Композиция и смысл тютчевских сопоставлений // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. Горький, 1978. С. 156–164.*
4. Зунделович Я.О. *Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.*
5. Иванюк Б.П. «О чем ты воешь, ветр ночной?» Ф. Тютчева и проблема диалогового слова // Б.П. Иванюк. *Диалоги с г-ном Текстом. Монография. Елец, 2017. С. 47–53.*
6. Лотман Ю.М. *Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам: Ученые записки Тартуского ун-та, 1977. Т. 9. Вып. 422.*
7. Музиль Р. *Человек без свойств: роман в 2 кн. М., 1984. Кн. 2.*
8. Новалис. *Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 94–107.*
9. *Письма Ф.И. Тютчева к его второй жене, урожд. бар. Преффель (1859–1867). Петроград, 1916.*
10. Тынянов Ю.Н. *Вопрос о Тютчеве // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 39–53.*
11. *Тютчев Ф.И. Лирика: в 2 т. М., 1966. Т. 1.*
12. Ужогова Е.В., Хаев Е.С. *Лирические композиции Тютчева // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1975. С. 168–177.*
13. Шимкевич К. *Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: сборник статей. Вып. II. Л., 1927. С. 44–54.*

⁸ Новалис: метафора «представляет собой в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира» [8, 95]; Р. Музиль: метафора – «скользящая логика души, которой соответствует родство вещей» [7, 666].

М.М. Иоскевич
M.M. Ioskevich

**ВУЛЬГАРНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖЕЙ
 В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX ВЕКА**

**VULGARITY AS A CHARACTERIZATION OF CHARACTERS
 IN THE LITERARY WORKS OF THE XIX CENTURY**

Статья посвящена раскрытию такой характеристики персонажей художественного произведения, как вульгарность. Цель статьи – на материале произведений русской и английской литератур XIX в. («Евгений Онегин» А. Пушкина, «Война и мир» Л. Толстого, «Первая любовь» и «Отцы и дети» И. Тургенева, «Гордость и предубеждение» и «Мэнсфилд-парк» Д. Остен) выявить авторские приемы изображения человека вульгарного, определить отношение к нему других персонажей. Эпитет «вульгарный» имеет латинское происхождение и исторически изменчивые коннотации, изначально обозначавший нечто простонародное, а впоследствии подразумевавший человека грубого, непристойного, пошлого, бестактного, с отсутствием вкуса. В художественных произведениях XIX в. вульгарность предстает как отрицательная характеристика, как правило, второстепенных персонажей, людей низкого происхождения с недостатком воспитания, которые оцениваются либо повествователем, либо героями из высшего общества. С помощью изображения вульгарности достигается противопоставление в системе персонажей, антиподами вульгарных людей предстают герои, строго придерживающиеся установленного в обществе кодекса поведения. Чертой, противоположной вульгарности, выступает естественность, которая, однако, является не натуральной (натуральная естественность вульгарна), а приобретенной этикетной условностью. Личное пространство подобных отрицательных героев также перенимает их личностную характеристику, выступая в качестве «анти-дома», который вместо спокойствия, уюта и гостеприимства предстает местом беспорядка, шума и безалаберности, тем самым утрачивая исцеляющую и эстетически умиротворяющую функции.

Ключевые слова: *вульгарность, характеристика персонажа, «Евгений Онегин», «Война и мир», «Первая любовь», «Отцы и дети», «Гордость и предубеждение», «Мэнсфилд-парк».*

The article studies the disclosure of such characteristics of the characters of a literary work as vulgarity, based on works of Russian and English literature of the XIX century. ("Eugene Onegin" by A. Pushkin, "War and Peace" by L. Tolstoy, "First Love" and "Fathers and Sons" by I. Turgenev, "Pride and Prejudice" and "Mansfield Park" by J. Austen). The purpose of the article is to discover the author's ways of depicting a vulgar person, to determine the attitude of other characters towards him. The epithet "vulgar" has a Latin origin and historically variable connotations, initially denoting something public, and subsequently implying a

person who is rude, obscene, vulgar, tactless, with a lack of taste. In the literary works of the XIX century vulgarity appears as a negative characteristic, as a rule, of minor characters, people of low origin with a lack of education, who are evaluated either by the narrator or by heroes from high society. With the help of the image of vulgarity, an opposition is achieved in the system of characters, the antipodes of vulgar people are heroes who strictly adhere to the code of conduct established in society. The feature opposite to vulgarity is naturalness, which, however, is not spontaneous (spontaneous naturalness is exactly vulgar), but an acquired etiquette convention. The personal space of such negative heroes also takes over their personal characteristics, acting as an "anti-home", which instead of calm, comfort and hospitality appears as a place of disorder, noise and chaos, thereby losing its healing and aesthetically pacifying functions.

Key words: *vulgarity, characterization, "Eugene Onegin", "War and Peace", "First Love", "Fathers and Sons", "Pride and Prejudice", "Mansfield Park".*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-44-51

В современном мире под вульгарностью понимается грубость, непристойность, пошлость, отсутствие вкуса, бестактность. Исторические смыслы вульгарности детально рассмотрены О. Вайнштейн в книге «Денди: мода, литература, стиль жизни» [2]. Слово «вульгарный» происходит от латинского «vulgaris», означающего «общедоступный», «простонародный». Изначально эпитет «вульгарный» не содержал негативных коннотаций, которые начинают складываться только в XVIII в. с появлением буржуазной аристократии, соперничающей с аристократами по крови. «Письма к сыну» британского государственного деятеля, дипломата и писателя лорда Честерфилда, изначально не предназначенные для печати и изданные посмертно в XVIII в., вызвали широкий общественный интерес. В них автор раскрывает черты вульгарного человека, среди которых мелочность, сосредоточенность на собственной персоне и чрезмерная обидчивость, использование в речи пословиц и поговорок, неуместный костюм [10, 118]. Еще одной особенностью вульгарного человека является подражательность или искусственность поведения, что характерно для людей, лишенных должного воспитания и образования, но попавших в высший свет: «...все то, что явно заимствовано, становится вульгарным. Самобытная вычурность иногда бывает хорошего тона; подражательная – всегда дурного» [1, 364]. Несколькo в ином ключе трактует вульгарность Дж. Рёскин, английский писатель, художник и теоретик искусства: «...настоящая, врожденная вульгарность подразумевает ужасающую бесчувственность, которая становится источником всевозможных животных привычек, делает человека способным совершить преступление без страха, без удовольствия и сострадания. <...> вульгарность всегда соизмеряется с неспособностью к сочувствию, к быстрому пониманию, к тому, что совершенно правильно принято называть "тактом"» [6, 31]. Здесь представлены эстетическое и этическое отношение к вульгарности как отсутствию чувствительности, такта, впечатлительности.

В наши дни определение «вульгарный» используется как характеристика человека дурно воспитанного, не умеющего вести себя. Вульгарность проявляется в манере речи, которая может быть слишком громкой либо содержать слова и выражения, не употребляющиеся в определенном обществе, общении на неуместные для собеседников темы, неуместной жестикюляции, вычурном костюме. По мнению О. Вайнштейн, сюда можно добавить и чрезмерное любопытство к финансовым делам других, любовь к сплетням, жгучий интерес к частной жизни знаменитостей, раболепное копирование их вкусов [2, 186]. В произведениях XIX в. вульгарность является одной из значимых характеристик персонажа художественного произведения. Представляют интерес авторские пути ее раскрытия, а также отношение персонажей к людям, к которым может быть применен эпитет «вульгарный». Материалом исследования художественного воплощения вульгарности послужили произведения русской и английской литератур XIX в.

Самое известное литературное упоминание вульгарности в русской литературе – это отрывок из романа в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина, посвященный описанию светской манеры поведения Татьяны на балу, где происходит встреча с Онегиным: «Она была нетороплива, / Не холодна, не говорлива, / Без взора наглого для всех, / Без притязаний на успех, / Без этих маленьких ужимок, / Без подражательных затей... / Все тихо, просто было в ней...» [5, 452]; «Никто б не мог ее прекрасной / Назвать; но с головы до ног / Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной / В высоком лондонском кругу / зовется *vulgar*» [5, 453]. Поэт раскрывает качества светского поведения Татьяны, противоположные тем, что предполагают упреки в вульгарности. Поведение героини предстает не искусственным (ведь именно нарочитая подражательность манерам вышестоящих в обществе делала человека вульгарным), а естественным, однако это с годами приобретенная естественность, своеобразная маска, за которой скрываются настоящая суть Татьяны, ее природная импульсивность, открытость. Если в письме юной Татьяны, не побоявшейся раскрыть Онегину свое сердце, «все наруже, все на воле» [5, 455], то княгиня, скованная светскими условностями, «так равнодушна, так смела» [5, 455], «покойна и вольна» [5, 456], перед взором Онегина она предстает «неприступною богиней / Роскошной, царственной Невы» [5, 459]. Ее поведение с Онегиным более чем сдержанно: «Порой одним поклоном встретит, / Порою вовсе не заметит: / Кокетства в ней ни капли нет – / Его не терпит высший свет» [5, 461]. Аффектация (жеманность, вычурность, неестественность) не приемлема в высшем обществе, однако и настоящей естественности здесь нет места, она будет расценена как нарушение приличий, отсутствие хороших манер. О. Вайнштейн пишет: «Предположим, что, по сути, "естественность" – это адекватность реакций в данном месте и в данное время. Подобная адекватность и будет благожелательно восприниматься окружающими как отсутствие "аффектации". А на самом деле за этим скрывается чисто этикетная условность, которая действует внутри данной социальной группы» [2, 184].

Выход в свет Пьера Безухова в романе «Война и мир» Л. Толстого лишен этой этикетной условности. На вечере в салоне Анны Павловны Шерер он вызывает беспокойство хозяйки своим несоответствием месту, наблюдательным и естественным взглядом, отличавшим его от других гостей. Он неучтив, поскольку не знает светских правил, не учитывает интересов собеседника: «Прежде он, не дослушав слов собеседницы, ушел; теперь он остановил своим разговором собеседницу, которой нужно было от него уйти» [7, 45]. Пьер неуклюж, рассеян, «не умел войти в салон и еще менее умел из него выйти» [7, 62], у него большие красные руки, выдающие в нем незаконнорожденного. Анне Павловне, следившей за равномерным течением вечера, не нравится разговор Пьера и аббата о политическом равновесии, поскольку оба «слишком оживленно и естественно слушали и говорили» [7, 51]. Его речь в защиту Наполеона переполняет чашу терпения фрейлины, вызывает неловкость у гостей. Анна Павловна испытывает тревогу за репутацию своего салона, в котором собирается «вся интеллигенция Петербурга» [7, 47]. Пьер оказывается чужим в этом обществе, будучи, однако, по мнению князя Андрея, единственным живым человеком в нем. Напротив, князь Ипполит, лицо которого отуманено идиотизмом и выражает самоуверенную брюзгливость, умеет держаться так, что никто не может понять, очень ли умно или очень глупо то, что он говорит. Присутствующие оценили светскую любезность князя Ипполита, когда он своим глупым анекдотом переключил внимание присутствующих с неприятной и нелюбезной выходки Пьера, осмелившегося открыто высказать свое мнение, не совпадающее с точкой зрения большинства. Впрочем, все переменялось с момента признания Пьера законным наследником отца, графа Безухова. Пьер осознает, что раньше все, о чем он говорил, предстало неприличным и бестактным, тогда как самые глупые речи Ипполита выходили умными и милыми. Теперь же все, что он ни делал, выходило «charmant» [7, 293]. Обладание Пьера отцовскими миллионами примиряет с ним высший свет, богатые люди не подвержены осуждению, их необычное

поведение скорее будет расценено как эксцентричность, чем вульгарность или невоспитанность.

В повести И. Тургенева «Первая любовь» шестнадцатилетний Владимир знакомится с семейством княгини Засекиной, живущим по соседству. Матушка Владимира получает письмо от знатной соседки, которое приходит на серой бумаге, запечатанной дешевым сургучом. Письмо написано безграмотным языком и неопрятным почерком, изобилует ошибками: «Я квам обращаюсь как благородная дама хблагородной даме, и при том мне прятно воспользоватца сим случаем» [9, 10]. Очевидно, что княгиня не знает французского языка, служившего основным средством общения аристократии. Отец Владимира в молодости был знаком с ныне покойным князем Засекиным, пустым и вздорным человеком, проигравшим все состояние и потому женившимся на дочери какого-то приказного. Следовательно, княгиня Засекина не имеет должного происхождения и воспитания, а также состояния, чтобы чувствовать себя ровней с людьми круга семейства Владимира. В глазах юноши, пришедшего передать приглашение матери, она предстает как простоволосая и некрасивая, с толстыми красными пальцами, в зеленом старом платье и с пестрой гарусной косынкой вокруг шеи. Засекина просит юношу быть без церемоний в ее доме, но эта «простота» вызывает у него чувство невольной гадливости, когда он окидывает взглядом ее «неблагообразную фигуру». Во время обеда, на который княгиня Засекина приглашена с дочерью, на ней надето то же самое домашнее зеленое платье, поверх которого накинута желтая шаль, и старомодный чепец с лентами огненного цвета. Кричащие цвета костюма раскрывают не только ее неумение одеваться, но и низкое происхождение. За столом она ведет себя бесцеремонно, не стесняясь, много ест и хвалит кушанья. Матушка Владимира признает в ней «une femme tres vulgaire» (женщину весьма вульгарную) и явно тяготится гостьей, отвечая ей с грустным пренебрежением. Однако вовсе не отвечать на письмо либо не пригласить в гости титулованную соседку было невозможно по правилам этикета. Узнав, что княгиня неровня им по происхождению, матушка Владимира еще до начала обеда заставляет сына сменить сургучок на куртку, поскольку ожидаемые гости не относятся к числу уважаемых людей, которые заслуживают того, чтобы к их приходу переодевались. Княгиня также обнаруживает недостаток воспитания, говоря о своих денежных затруднениях, открыто заявляя, что надеется на покровительство новых знакомых. Это было недопустимо в высшем обществе, во-первых, по причине низменности самого вопроса («у нее все какие-то тяжбы и дела – des vilaines affaires d'argent» (гадкие денежные дела) [9, 15]), а во-вторых, особенно за обедом, где предполагалось вести легкую развлекательную беседу, способствующую поднятию настроения и благоприятствующую принятию пищи: «оптимальным считалось обсуждение изящных предметов – старинных ковров, способов ухода за редкими растениями, литературных новинок» [2, 186]. Любопытно, что в современной Англии в хорошем обществе по сей день существует негласный запрет на профессиональные темы. Матушка очень недовольна частыми посещениями Владимиром семейства княгини, поскольку, по ее мнению, они люди не светские, и сыну незачем с ними знаться.

По контрасту с княгиней, ее дочь Зинаида, в которую влюблен Владимир, держится на обеде настоящей княжной, очень строго и почти надменно. Она одета и причесана как подобает – на ней легкое барежевое платье с бледно-синими разводами, а волосы падают длинными локонами вдоль щек на английский манер, что, по мнению Владимира, очень идет к холодному выражению ее лица. В отличие от матери девушка прекрасно изъясняется по-французски, изумляя чистотой произношения.

Из-за отсутствия манер княгиня не пользуется уважением также в глазах дочери, которая позволяет себе ее игнорировать, обращаясь к ней, впрочем, по-французски – «tatain». Чтобы избавить мать от необходимости криком подзывать горничную, Зинаида дарит ей колокольчик, однако княгиня им не пользуется. Ее «простота» доходит до того, что при госте она может почесать в голове под чепцом концом спицы. Засекина без тени

сомнения поручает Владимиру переписать для нее какую-то просьбу, желая, очевидно, сэкономить на этом деньги.

Дом княгини также вульгарен: он беспорядочен, с самой дешевой мебелью, полон сальных огарков, сломанных ножей и вилок. Слуги в семействе непрезентабельны, а еда отвратительна. С утра до ночи в доме раздаются крики и брань княгини, а по вечерам царит бесцеремонное буйство гостей Зинаиды. Владимир, воспитанный уединенно в степенном барском доме, опьянел, как от вина, от шума и гама, веселости и небывалых отношений с незнакомыми ему людьми. В свой первый визит он стал хохотать и болтать громче остальных так, что даже старая княгиня вышла на него посмотреть. В вульгарном доме чувствуется свобода во всем и вседозволенность. Ежедневное беспорядочное времяпрепровождение, чувство к Зинаиде, влюбленной в женатого человека, отравляют душу Владимира, впрочем, подобное происходит и с ее остальными гостями, что отражается на их поведении. Доктор Лушин предупреждает Владимира: «Разве вы не видите, что за дом?» [9, 30]. Он советует молодому человеку оставить ненужное знакомство и вновь приняться за подготовку в университет: «...здешняя атмосфера вам не годится. Вам здесь приятно, да мало чего нет! И в оранжерее тоже приятно пахнет – да жить в ней нельзя» [9, 30]. История связи отца с Зинаидой, по словам Владимира, старит его и накладывает отпечаток на всю дальнейшую жизнь, хоть он находит в себе силы поступить в университет.

В романе И. Тургенева «Отцы и дети» противопоставлены два женских персонажа – Евдоксия Кукшина и Анна Одинцова, представляющих разительный контраст своим поведением и образом жизни. Евдоксия, по мнению Ситникова, – одна из первых «передовых» женщин, которая разъехалась с мужем и празднично проводит свою жизнь, будто бы занимаясь изучением наук и передовых социальных вопросов. Перед Аркадием и Базаровым она предстает несколько растрепанной, в не совсем опрятном шелковом платье. Выражение лица Евдоксии действует неприятно на собеседника, говорит и двигается она очень развязно и в то же время неловко, неумело подстраиваясь под образ добродушного и простого существа, каковым себя считает. Развязность манер, очевидно, является по мнению героини средством выражения естественности, новой модели поведения свободной женщины, не связанной светскими условностями. Однако, как отмечает повествователь, «что бы она не делала, вам постоянно казалось, что она именно это-то и не хотела сделать; все у нее выходило, как дети говорят – нарочно, то есть не просто, не естественно» [8, 151]. Нарочитое желание казаться естественной производит обратный эффект, вызывая отрицательное впечатление. Гостиная Евдоксии также «естественна», соответствует вкусу и удобству хозяйки, но утрачивает функцию главной комнаты в доме, где посетители должны почувствовать уют и гостеприимство. Она напоминает скорее рабочий кабинет, неряшлива, ведь здесь на запыленных столах валяются бумаги, письма и толстые номера русских журналов, большей частью неразрезанные, что говорит о том, что хозяйка их не читает, а также белеют разбросанные окурки папирос. Разговор с «передовой» Евдоксией лишен познавательности, она не в состоянии сосредоточиться на одном предмете и постоянно меняет тему разговора. Впрочем, Кирсанов и Базаров мало участвуют в обсуждении интересующих Евдоксию вопросов: «что такое брак – предрассудок или преступление? и какие рождаются люди – одинаковые или нет? и в чем, собственно, состоит индивидуальность?» [8, 154]. Завтрак сопровождается четырьмя бутылками шампанского, и Евдоксия, красная от выпитого вина, «стуча плоскими ногтями по клавишам растрепанного фортепиано» [8, 154], начинает петь сильным голосом цыганские песни и романсы. Кирсанов, устав от подобного времяпрепровождения, называет его Бедламом, и они вместе с Базаровым уходят, не попрощавшись. Вызывающие манеры Евдоксии не предполагают по отношению к ней джентльменского поведения мужчин. Они отказываются поддерживать с Кукшиной знакомство и на балу у губернатора, на который она явилась «безо всякой кринолины и в грязных перчатках, но с райскою птицею в волосах» [8, 155]. Безусловно, внешний вид Кукшиной вульгарен и является объектом насмешек. Хотя губернатор и

произносит при встрече с ней «очарован», это может быть расценено или как вежливость хозяина торжества по отношению к даме, или как скрытая ирония.

Разительный контраст с Кукшиной представляет Анна Сергеевна Одинцова, вдова из поместья Никольское. Кукшина и Ситников упоминают ее имя в разговоре с гостями, заявляя, что Одинцова – женщина без свободы воззрения, «еще не довольно развита». Однако на балу у губернатора осанка Анны Сергеевны исполнена достоинства, светлые глаза смотрят спокойно и умно, от лица веет ласковой и мягкой силой, «и движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время» [8, 156]. Естественность Одинцовой, как и Татьяны Лариной, – это особый кодекс поведения, предполагающий отсутствие вызывающих черт, которые были бы осуждены обществом. Любопытно, что спокойное поведение Одинцовой так действует на Базарова, что он конфузится, начинает говорить преувеличенно развязно, развалившись в кресле не хуже Ситникова. Однако Одинцова понимает, что это из-за смущения, которое испытывает гость: «Одно пошлое ее отталкивало, а в пошлости никто бы не упрекнул Базарова» [8, 159]. Поместье Одинцовой устроено на английский манер, здесь царит образцовый порядок, который она сама неумолимо поддерживает и заставляет других ему подчиняться: назначено определенное время для приемов пищи, для отдыха и занятий делами, поскольку «в деревне нельзя жить беспорядочно, скука одолеет» [8, 159]. Базарову не нравилась эта торжественная размеренность жизни, однако им с Кирсановым потому и жилось так легко в поместье Одинцовой, что здесь все «катилось как по рельсам». Поместье Одинцовой противопоставлено дому Кукшиной, в котором царит неряшливость и разнузданность.

Вульгарен и приятель Кукшиной, Ситников, который, благодаря богатству отца, попал в высшее общество. У него прекрасные визитные карточки с именем, написанным по-французски с одной стороны и славянской вязью с другой, целый ворох модной одежды. Всеми силами молодой «прогрессист» старается походить на аристократов, но ему это плохо удается. Ситников рекомендует себя как старинного знакомого Базарова и ученика, однако его манера общения вызывает изумление и презрение у окружающих. Ситников нарушает негласные правила поведения, к примеру, сперва на балу, представляя Кирсанова малознакомой ему Одинцовой, затем приезжая к ней в гости в Никольское без приглашения. Впрочем, его трескучая болтовня разряжает напряженную обстановку, возникшую между главными героями: «Появление пошлости бывает часто полезно в жизни: оно ослабляет слишком высоко настроенные струны...» [8, 179].

Вульгарен родной дом Фанни Прайс, героини романа Д. Остен «Мэнсфилд-парк». Мать Фанни уронила себя в глазах родных, обвенчавшись, назло своему семейству, с моряком, лейтенантом без образования, состояния и связей. Девочку берут на воспитание в роскошное поместье ее тети, вышедшей замуж за баронета. Мэнсфилд-парк – это идеальное воплощение британского поместья, несущего функцию успокоения, убежища от внешнего разрушительного мира. Это место, где душа человека поддерживается и исцеляется. Понятие «Дом» для англичанина равнозначно понятию семьи. Мэнсфилд-парк – поместье, где царят незыблемые устои и правила поведения, здесь соблюдены приличия, и всем уделено внимание. Вернувшись в родной дом после многолетнего отсутствия, Фанни в полной мере начинает ценить атмосферу Мэнсфилд-парка и его обитателей. Родной же дом наполнен шумом и гамом, беспорядком и неприличием. Отец, невежественный моряк, невнимателен к своему семейству, помимо своей профессии он ничем не интересуется и ни в чем не сведущ. Он прямая противоположность дядюшке, сэру Томасу: «бранится, поминает имя Господа всуе и пьет, он неотесан и вульгарен» [4, 442]. Поведение отца – это не поведение джентльмена, с горечью осознает Фанни. Мистер Прайс едва замечает старшую дочь, разве что принимается топорно ее вышучивать. Поведение матери также разочаровывает девушку. Она не решает признаться себе в том, что ее маменька – «пристрастная, неразумная родительница, копуша, неряха, не учит и не держит в узде своих детей, дом ее дурно поставлен и лишен какого бы то ни было уюта...» [4, 443]. Во время своего пребывания в Портсмуте Фанни только и думает, что о Мэнсфилде, «о его милых

обитателях, о его радующих душу обыкновениях» [4, 444]. Жизнь в Мэнсфилде – это само изящество, благопристойность, размеренность, гармония, мир и спокойствие. Там никогда не слышно перепалок, повышенного тона, грубых вспышек, малейшего ожесточения, жизнь идет упорядоченно, чувства каждого принимаются во внимание. В родном доме, напротив, все шумливы, все требуется криком, двери вечно хлопают, никто не сидит тихо. Портсмутское общество, круг знакомых, также не соответствует ожиданиям Фанни. На ее взгляд, «все мужчины были грубы, все женщины развязны, и те и другие дурно воспитаны» [4, 448].

Мать Фанни, родом из благородной семьи, из-за своей врожденной вялости характера опускается до уровня отца, вульгарность которого является не столько следствием низкого происхождения, сколько недостатком образования, нежеланием совершенствоваться: «...читает он единственно газету да списки военно-морских офицеров, назначенных в кампанию, выходящие раз в три месяца; разговаривает только о доках, о гавани» [4, 442].

В романе Д. Остен «Гордость и предубеждение» поведение семьи Беннет вызывает презрительное отношение аристократа мистера Дарси, который хоть и не называет его напрямую вульгарным, шадя чувства Элизабет, однако дает ему весьма точную характеристику. На балу в Незерфилде миссис Беннет громким шепотом, который слышат все, находящиеся рядом, предсказывает будущую свадьбу своей старшей дочери Джейн с мистером Бингли. Обсуждение столь интимного предположения до объявления помолвки, безусловно, выдает дурные манеры миссис Беннет, воспитание которой тоже оставляло желать лучшего, поскольку ее отец был стряпчим. Ее основная жизненная цель – выдать дочерей замуж – приводит к массе уловок в погоне за женихами, что с легкостью распознается окружающими. Отец Элизабет, хоть и является джентльменом по происхождению, однако не является таковым по поведению, и прежде всего по отношению к собственной жене, к которой он постоянно обращается с изысканной издевкой, без должного уважения. Он лишен чувства такта, что также обнаруживается на балу в Незерфилде, когда он громко предлагает Мэри прекратить музицировать. Кузен Элизабет, мистер Коллинз, нарушает правила этикета, осмелившись напрямую заговорить с мистером Дарси, не будучи представленным. Именно мистер Дарси, занимающий более высокое общественное положение, должен был сделать первый шаг к знакомству, если в том была необходимость. Элизабет досадно видеть своего родственника в столь комичном положении перед мистером Дарси, который смотрит на молодого священника с нескрываемым изумлением и отвечает очень холодно, хотя содержание его речи весьма учтиво – он не сомневается, что благосклонностью леди Кэтрин могут пользоваться только истинно достойные люди. Бал в Незерфилде вызывает в душе Элизабет гжучее чувство стыда: «...если бы все члены ее семейства нарочно сговорились выставить в этот вечер напоказ свои недостатки, им едва ли удалось бы выполнить это с большим блеском и добиться более значительного успеха» [3, 108]. Полюбив Элизабет, мистер Дарси осознает, с какого рода людьми ему предстоит породниться. И, по его утверждению, проблема заключается не в низком происхождении, а в полном отсутствии такта, характерном для всего семейства, за исключением старших мисс Беннет.

Таким образом, художественное воплощение вульгарности достигается посредством негативного изображения телесности и костюма персонажей, их поведения в обществе. Вульгарными предстают как люди низкого происхождения, не получившие достаточного воспитания, так и те, кто сознательно нарушает правила приличия. В системе персонажей вульгарные люди относятся к разряду второстепенных. Такая характеристика, как вульгарность, выступает антитезой естественности (условного кода поведения) при изображении кодекса поведения в высшем обществе, активно участвуя в противопоставлении персонажей. Очевидно отрицательное восприятие таких персонажей другими героями, они способны вызывать разнообразный спектр чувств, в том числе и у читателя: изумление, презрение, обиду, стыд, смех и т.п. Зачастую личное пространство персонажей также несет признаки вульгарности, раскрывая образ «анти-дома», где нарушены исцеляющая и эстетически умиротворяющая функции. Посредством

изображения вульгарности достигается авторское раскрытие комического, сатирического и безобразного.

1. Бульвер-Литтон Э. *Последние дни Помпей. Пелэм, или приключения джентльмена*. М., 1988.
2. Вайнштейн О.Б. *Денди: мода, литература, стиль жизни*. М., 2017.
3. Остен Д. *Гордость и предубеждение. Нортенгерское аббатство*. М., 2006.
4. Остен Д. *Мэнсфилд-парк*. М., 2005.
5. Пушкин А.С. *Звезда пленительного счастья: стихотворения, поэмы, роман в стихах*. М., 1989.
6. Рёскин Д. *Теория красоты*. М., 2016.
7. Толстой Л.Н. *Война и мир: Т. 1, 2*. М., 1983.
8. Тургенев И.С. *Накануне. Отцы и дети*. М., 1980.
9. Тургенев И.С. *Первая любовь // Повести о любви: сб. в 2 т. Т. 2*. Минск, 1975.
10. Честерфилд. *Письма к сыну. Максимумы. Характеры*. Л., 1971.

А.А. Кораблев
A.A. Korablev

О СЮЖЕТНОСТИ И ЛИТЕРАТУРНОСТИ ЧЕХОВСКОЙ «СТЕПИ»

ABOUT THE PLOTNESS AND THE LITERATURNES OF CHEKHOV'S "THE STEPPE"

Статья представляет историко-литературное и теоретическое введение к криптологическому прочтению повести А.П. Чехова «Степь». Эпистолярные свидетельства автора о работе над этим произведением проанализированы как вероятные указания на конкретную подтекстовую сюжетность. Авторская апелляция к творчеству Н.В. Гоголя интерпретируется как наиболее явная, но не единственная литературная аллюзия, указывающая на искусную системно-концептуальную интертекстуальность повести, наряду с теми аспектами, которые соотносятся с психотипами главных героев. Имманентная чеховская сюжетность противопоставлена классическому событийному сюжету, а также еще бытующему представлению о «бессюжетности» чеховской прозы. Утверждается, что Чехов не только писал, но и мыслил сюжетно, видел в сюжете формально-содержательное начало текстопорождения. Центральные персонажи повести осмыслены как сложные типажы, дифференцированные между собой на разных основаниях (возраст, темперамент, род деятельности) и соотносимые с разными культурно-историческими концепциями (платоновской, аристотелевской, дантовской), а также как ключевые проекции, активирующие определяемые ими аспекты художественной структуры (физическое перемещение по степи; метафорическое обобщение человеческой жизни; психологическое становление личности; символическое проявление бытия в динамике его постижения). Главный герой повести автобиографичен и архетипичен, в нем соединены личный жизненный опыт автора и профессиональные авторские представления о человеческой природе. Описание брички, с которого начинается повесть и которое вызывает ассоциации с гоголевской бричкой из поэмы «Мертвые души», прочитывается как ключевое для распознавания скрытых смыслов «Степи». Во-первых, это ориентация на гоголевскую поэму как образец, путь и метод; во-вторых, это выражение творческой состязательности по отношению к мэтру; в-третьих, подключение к кодам системной и концептуальной авторской криптографии. Чеховская «Степь» рассматривается как продолжение классической традиции и манифестация нового искусства, как трансформация личных впечатлений и личностных воззрений в целостную панораму отечественной и мировой истории, в частности, истории литературы.

Ключевые слова: *А.П. Чехов, Н.В. Гоголь, «Степь», сюжетность, подтекст, литературная криптография.*

The article presents a historical, literary and theoretical introduction to the cryptological reading of A.P. Chekhov's story "The Steppe". The author's epistolary testimonies about the work on this work are analyzed as likely indications of a

specific subtext plotness. The author's appeal to the work of N.V. Gogol is interpreted as the most explicit, but not the only literary allusion, indicating the skillful systemic and conceptual intertextuality of the story, along with those aspects that correlate with the psychotypes of the main characters. The immanent Chekhov's plotness is contrasted with the classical event plot, as well as the prevailing idea of the "plotlessness" of Chekhov's prose. It is argued that Chekhov not only wrote, but also thought by the plot; he saw in the plot the formal and meaningful beginning of text generation. The central characters of the story are understood as complex types differentiated from each other on different grounds (age, temperament, occupation) and correlated with different cultural and historical concepts (Platonic, Aristotelian, Dante's), as well as key projections activating aspects of the artistic structure defined by them (physical movement across the steppe; metaphorical generalization of human life; psychological formation of personality; symbolic manifestation of being in the dynamics of its comprehension). The main character of the story is autobiographical and archetypal, it combines the author's personal life experience and professional author's ideas about human nature. The description of the "brichka", with which the story begins and which evokes associations with the Gogol's "brichka" from the poem "Dead Souls", is read as key to recognizing the hidden meanings of the "Steppe". Firstly, it is an orientation towards Gogol's poem as a model, path and method; secondly, it is an expression of creative competition in relation to the master; thirdly, it is a connection to the codes of systemic and conceptual author's cryptography. Chekhov's "The Steppe" is considered as a continuation of the classical tradition and a manifestation of new art, as a transformation of personal impressions and personal views into an integral panorama of national and world history, in particular, the history of literature.

Key words: A.P. Chekhov, N.V. Gogol, "The Steppe", plotness, subtext, literary cryptography.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-52-61

Ошарпанная и безрессорная, а когда-то красивая и рессорная, русская литературная бричка, нагруженная, как и прежде, важными смыслами, в 1888 году снова покатила по той же ухабистой русской дороге, но на этот раз в ином художественном пространстве, которое кратко и емко озаглавлено словом «Степь».

Красивая – гоголевская – едет по пушкинскому тракту, и это главное, что должен был знать читатель о сюжете «Мертвых душ». Увидев ее, два местных эксперта размышляют, далеко ли она доедет, но не задаются вопросом, откуда она. Это авторская интрига, увлекающая читателей за собой. Это тайный двигатель, превращающий транспортный снаряд в летающий аппарат. Можно сказать и конкретнее: это *литературность* поэмы, набирающая силу и смысл от главы к главе. Пять остановок на пути героя, если воспринимать их аналитически и системно, предстают как верстовые столбы классической традиции, от Жуковского до Пушкина [3, 313–346; 5, 167–183; 6, 239–247], которая символически преодолевается в финале поэмы. Более того, эти пять фигур – элементы скрытой сюжетной конфигурации, являющие структурность смысловой иерархии [7, 148–157]. В переписке с друзьями Гоголь оставляет ключи к своей поэме, прямо указывая, что это «генералы», разжалованные «в солдаты» [4, т. 8, 294], и нарочито прилагает палец к устам: «это моя тайна» [4, т. 8, 295].

Ошарпанная – чеховская – едет следом, повторяя те же повороты и превратности творческого пути, но и пролагая новую дорогу. У Чехова есть своя тайна, и он тоже и так же, полунамеками, посвящает в нее благоволящих к нему известных писателей – Григоровича, Плещеева, Короленко. Но прежде и подробнее всего – Григоровича, и вот почему: он более других оказался в гоголевской колее. Он не только, как Короленко и Плещеев, убеждал Чехова взяться за большое сочинение, но и непосредственно

поспособствовал этому. И вот, когда повесть была написана и отправлена в толстый журнал, благодарный автор сообщает об этом своему старшему товарищу. По сути же – шлет будущим исследователям в высшей степени примечательную криптограмму. Еще не ожив от законченной работы, он продолжает ее, но уже в режиме рефлексии. Возможно, в этом не было преднамеренности. Это же естественно, когда автор, доведя повествование до конца, оглядывается на сделанное.

В письме Д.В. Григоровичу (5 февраля 1888 года) Чехов вспоминает начало своего труда, но не начало текста, а замысел – сюжет, который предложил ему, как некогда Пушкин Гоголю, именно Григорович. Эта аналогия, по-видимому, занимала обоих, и, может быть, она тоже предопределяла прогоголевское начало чеховского повествования. Сходство этих творческих ситуаций выразалось и в том, как молодые авторы, 26-летний Гоголь и 28-летний Чехов, распорядились полученными сюжетами: они осюжетили сам акт этого дарения. Гоголь несколькими своими свидетельствами [4, т. 8, 439–440; т. 9, 74; т. 9, 322] глубоко закрепил в сознании соотечественников сюжетную преемственность двух классиков, Пушкина и Гоголя, при том, что достоверно не известно, что именно Пушкин передал Гоголю для «Мертвых душ» и передавал ли вообще. У Чехова иначе: его сюжетная история задокументирована в письмах. Расписываясь в получении сюжета, он подтверждает, что действительно воспользовался им, но лишь отчасти [12, т. 2, 190]. Усиливая значимость этой частности, Чехов пускается в рассуждения о русском пространстве и затрагивает близкие Григоровичу социальные темы: «В 3<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно...» [12, т. 2, 190]. Подразумевается, что изображенная им «степь» – образ России, образ самой русскости. Это и русская природа, и сотворенный ею русский человек, и творимая этим человеком действительность. Степь мыслится писателем амбивалентно: как объективная данность («природа») и как субъективная заданность («человек»), которые не всегда и не во всем составляют гармоничное единство.

У Чехова нет иллюзий, когда он пишет о русской степи. Он ее видел. Он ее знает. Это его жизнь. Он видит ее так: «необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч.» [12, т. 2, 190]. Но еще он видит, как в этом пространстве погибает человек: слабый, нервный, наивный, рефлектирующий, жаждущий жизни и правды, мечтающий «о широкой, как степь, деятельности» [12, т. 2, 190].

Определяя основные концепты своего творческого видения, Чехов соединяет их в авторском целеполагании: «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа» [12, т. 2, 190]. Это значит, что при аналитическом прочтении необходимо учитывать не только взаимность изображенных объектов, человеческих и природных, но и изображающего их субъекта, не только картины степи с ее красотами, растительностью, живностью и населением, но и взгляд художника, все это созерцающий, и не только авторский, потому что каждый персонаж повести, независимо от его деятельности или бездеятельности, может оказаться по-своему художником или мыслителем.

Обратим внимание, каким словом Чехов определяет деятельность настоящего художника, ответственного за свое дело: *энергия*. Это нечто большее, чем эстетическое созерцание или художественное изображение, это активная творческая позиция – направленное действие и результативное воздействие. Повесть «Степь», поскольку она первая и, может, оттого программная и полемичная, повествует не только о человеке, страдающем и погибающем в неустроенном по его же вине мире, она и об искусстве, которое, как он, оказывается, полагал, должно изменять этот мир и спасать человека.

* * *

Гоголевские аллюзии «Степи» и высокие оценки ценителей предопределили театрализованный успех чеховской дебютной повести. Повторилась ситуация, как бы

знаменующая, что в русской литературе вновь появился «новый Гоголь». Тем более это знаменательно, что когда таким же возгласом приветствовали вхождение в литературу Достоевского, его сопровождал тот же Григорович. Только если дебют Достоевского вызывал ассоциацию с гоголевской «Шинелью» и жалкой участью «маленького человека», то дебют Чехова – с «Мертвыми душами» и трагической обреченностью «живой души».

Сюжет Григоровича – тоже о маленьком человеке и тоже о загубленной душе – о 17-летнем самоубийце. «Такой сюжет, – убеждает опытный писатель начинающего, – заключает в себе вопрос дня; возьмите его, не упускайте случая коснуться наболевшей общественной раны; успех громадный ждет Вас с первого же дня появления такой книги» [13, т. 7, 632]. Но ученик, со свойственной ему деликатностью, отвечает, что он уже начал писать свой шедевр (а значит, на другую тему), и чтобы не огорчать наставника, рассуждает о концепции, будто бы извлеченной из дарованного ему сюжета.

Его герой в буквальном смысле «маленький» – 9-летний мальчик, а вместо сюжета – поездка по бескрайней степи. Повесть автобиографична, и не только потому, что Чехов сам совершил такую поездку по той же степи, во время которой, вероятно, и возник замысел повести. Она автобиографична потому, что наполнена его личными впечатлениями, мыслями, стремлениями. Она автобиографична в том же фигуральном смысле, что и гоголевская поэма. Только если Гоголь назидательно унизил себя до мошенника-приобретателя Чичикова, чтобы его глазами увидеть «всю Русь», то Чехов умалил себя до ребенка, которому тоже открывается вся Русь целиком, со всеми ее странностями и подробностями – вся ее, по чеховскому определению, «степная энциклопедия» [12, т. 2, 173].

Гоголевская оптика задумана как меняющаяся от тома к тому: вначале – инвективная, инфракрасная, inferнальная, пугающе смешная, разоблачающе уродующая; затем – более шадящая, различающая положительные качества и тенденции; наконец – взгляд на человека в истинном свете, в его уподоблении своему предопределенному образу.

У Чехова иначе: взгляд созерцателя изначально чистый, естественный, детский, но его корректируют, притом в разные стороны, воззрения его спутников – купца и священника. Один – пример рациональности, прагматизма, скептицизма, другой – воплощение благодущия, смирения, веры. Даже кучер, управляющий бричкой, тоже ведь учитель жизни – в ее физическом аспекте.

Различия персонажей настолько типологичны, что должны задерживать на себе читательское внимание. И тогда выясняется, что их типология имеет несколько оснований, и самые очевидные из них – физиологические, что естественно для писателя-врача:

- возраст (ребенок – юноша – мужчина – старик);
- темперамент (меланхолик – сангвиник – холерик – флегматик [13, т. 1, 80–83]);
- род деятельности (чувственно-созерцательная, физическая, умственная, духовная).

А поскольку эта естественно-художественная типология показывает, что отвлеченное мышление Чехову не чуждо, то позволительно предполагать и другие основания для соотнесения этих персонажей. Например, можно заключить, что ребенок и три его спутника – это чеховская вариация (сопоставимая, между прочим, с гоголевской [2, 539–542; 9, 135–136]) известного *платоновского* сравнения, где человек уподоблен колеснице, запряженной лошадьми и управляемой возничим [8, 155]. В повести «Степь» – это душа и ее возможности взаимодействия с миром – ум, чувства и воля.

Эти же закономерности соотносимы и с *аристотелевскими* четырьмя причинами, которыми предопределяются природные и природосообразные процессы: сущность, материя, движение и цель [1, 70].

Разные ракурсы мировосприятия четырех чеховских персонажей раскрывают многомерность мира, постигаемую в их движении на разных планах жизненного бытия:

- физическое перемещение по реальной степи;
- метафорическое обобщение человеческой жизни и ее метафизическое осмысление;
- психологическое и духовно-нравственное становление личности;
- проявление бытия в динамике его постижения.

Движение персонажей предопределяет такое же разноракурсное читательское движение:

- чтение текста от первой главы до последней,
- воображаемое путешествие вместе с героями,
- обретение в получаемых впечатлениях нового знания и опыта,
- возникающее единство с автором – творцом воспринимаемого, проживаемого и постигаемого мира.

С точки зрения средневековой схоластики – это четыре смысловых уровня, различаемые в духовном плане и духовно-сообразных текстах, от Библии до «Божественной Комедии» и «Мертвых душ»: буквальный, аллегорический, моральный и мистический (анагогический).

Насколько осознанным было такое многоярусное письмо в «Мертвых душах» и в «Степи», вопрос хотя и дискуссионный, но все же исчезающе дискуссионный, потому что авторские признания в повышенной трудности такого текстопорождения свидетельствуют прежде всего о сложности поставленных перед собой творческих задач. Как иначе объяснить, отчего так долго и трудно, до изнеможения, выписывал Гоголь свою поэму, если не тем, что он писал ее не только «горизонтально», от начала к финалу, но и «вертикально», наслаивая смыслы. Так же трудно далась Чехову и его первая повесть: «с напряжением» («выжимал из себя и утомился до безобразия»), с большими затратами жизненных сил («соку, энергии и фосфору») [12, т. 2, 187], и оттого все страницы выходили у него «компактными, как бы прессованными», порождая «нечто странное и не в меру оригинальное» [12, т. 2, 173].

* * *

Наверное, не будет слишком смелым утверждение, что молодой автор «Степи» понял природу гоголевского письма лучше, чем его наставник Григорович. Судя по тому, с какой замечательной противоречивостью Чехов высказывался о сюжете, его писательское представление об этом понятии не укладывалось в теоретическую дефиницию, он видел в нем, как и Гоголь, движение жизни, имеющее внутренние цели, а значит, и свою смысловую завершенность:

«– Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов...» [14, 289] – «– Как так сюжетов нет? – настаивал на своем Антон Павлович. – Да все – сюжет, везде сюжет» [10, 73];

«Сюжет должен быть нов...» [12, т. 3, 188] – «– Сюжет... Как бы вам сказать? Сюжет не новый... Любовь, убийство...» [13, т. 3, 244].

Кажущаяся *бессюжетность* чеховской прозы основана на теоретическом недоразумении. Чехов как писатель мыслил сюжетно, воспринимал сюжет как исходящую от жизни идею (так же, как и Гоголь, который называл сюжет «мыслью» [4, т. 6, 440]). Чеховскую сюжетность можно определить как целостную динамику воспроизводимой жизни.

Сюжет Григоровича, предложенный Чехову, имеет завершение, притом трагическое, обращающее к социальным и психологическим причинам: самоубийство героя. Это классический сюжет, смыкающий начало и конец повествования. От такой сюжетности Чехов отказывается, хоть сам сюжет не отвергает и даже допускает его неявное наличие, подразумеваемое в повести [12, т. 2, 190]. В этом смысле сюжетна всякая человеческая жизнь, уже потому, что она обусловлена биологическими закономерностями в промежутке от рождения до смерти. Этот диапазон символически подразумевается и в повести, включающий и девять лет главного персонажа, предшествующих путешествию, и его последующие годы, о которых сказано в заключительной фразе: «Какова-то будет эта жизнь?» [13, т. 7, 104]. Четверо в бричке, пересекающей необозримую степь, смотрятся сюжетно и иллюстративно – как обобщенно-образное содержание повести, обращающее, по примеру пушкинского и гоголевского эпиграфов, к народной мудрости: «Жизнь прожить – не поле перейти».

Каждый из четырех путешественников, находящихся в бричке, не один только Егорушка, имеет свою цель в этой поездке, и она так же символически, предстает как цель жизненная. Это типология отношений к жизни в ее частностях и в ее целом. Мальчик только начинает свой жизненный путь, и перед ним возникает неизбежная развилка, которую олицетворяют его спутники. Пересекаемая им степь, внешне пустынная, исполнена впечатлениями, которые питают детский ум, воспитывают чувства, испытывают волю. Идет подготовка к большой, взрослой жизни, к жизненному самоопределению. Выбор произойдет позже, за текстом, но не он интересен автору, не итог, а процесс. Кажущаяся свобода степи, которую можно проходить в разных направлениях, и по дорогам, и по бездорожью, имеет, как показано, и внутреннюю предопределенность. Она являет не только природные, но и социальные закономерности, да и сам экипаж, ее преодолевающий, тоже концентрирует в себе символику жизненных возможностей.

* * *

Знаменитый чеховский *подтекст* не только уже присутствует в «Степи» как смысловая полнота и текстуальная недосказанность, но и явлен как художественная тайнопись. Вступая во владения «степного царя» (так Чехов величал Гоголя), молодой автор потому, по-видимому, и посмел в них войти, что ощущал притягательную тайну этих пределов, что-то такое, чего не почувствовали или, почувствовав, не отметили литературные критики и даже писатели из его окружения. Он догадался, а потом, судя по его комментариям, стал и осознавать, что гоголевская степь – не просто степь, как и гоголевский город NN – не просто город, и вообще все видимое в «Мертвых душах» – проявление чего-то невидимого, и это не только *смех сквозь слезы*.

Возможно, такому восприятию способствовал символизм нового времени, которому Чехов, вольно или невольно, стал соответствовать. Чеховский *символический реализм*, явленный в «Степи» и заявленный «Степью», стал авторским литературным манифестом. В отличие от направленных манифестаций Серебряного века – пространно-философских, изысканно-эссеистических или громогласно-эпатажных – чеховское творческое самоопределение состоялось в художественной форме, по-пушкински ясно и по-гоголевски замысловато, с уважением к традиции и с уверенностью в своем праве на ее творческое продолжение.

Чехов чутко почувствовал назревающие в русской литературе перемены и выразил их в текстуре и символике своей дебютной повести. Он зафиксировал момент переходности, вхождения одной поэтики в другую, классической в неклассическую, но при этом остался классиком, распространяя классические принципы и в ту область, которая будет восприниматься как абсолютная смысловая свобода и негативная эстетика.

Ошарпанная гоголевская бричка в начале чеховской повести с несомненной очевидностью указывает на преемственность русской классики, но *ошарпанность* этого транспортного средства побуждает и к более решительному пониманию. Похоже, что эта бричка и в самом деле гоголевская, только обветшавшая от времени, и новый автор именно на ней въезжает в литературу.

* * *

В переписке Чехова с Григоровичем, как выясняется, содержится целая связка ключей к повести «Степь». Один из них образно определяет особенности композиции:

«Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством» [12, т. 2, 173].

Технический, казалось бы, аспект, поэтому не особо привлекающий внимание интерпретаторов. В общем смысле и так ясно, что в крупном произведении, по крайней мере, классического типа, все главы должны быть как-то соотнесены между собой. А до конкретных значений исследовательская мысль не доходит, потому что ну как можно всерьез выяснять, какие именно фигуры кадрили имел в виду Чехов, их много («круг»,

«корзинка», «улитка», «звездочка», «карусель», «челнок», «воротца», «ручеек» и т.д.) или кто именно танцует (персонажи? события? приемы? идеи?..), а главное – в каком смысле следует понимать эту аналогию?

И все-таки попробуем отнестись чуть более внимательно к авторской подсказке, но стараясь не превышать меру чеховской недосказанности. Логично допустить, что первая фигура композиционной кадрили – это конфигурация четырех субъектов, совершающих поездку:

– купец Иван Иванович Кузьмичов, который едет продавать шерсть и заодно везет на учебу племянника;

– священник отец Христофор, который тоже решил заняться коммерцией, но, как может показаться, не по необходимости, а из-за самой поездки;

– кучер Дениска, который осуществляет движение к этим целям;

– мальчик Егорушка, который едет учиться и уже учится, получая в дороге разнообразные впечатления.

Далее можно предположить, по-прежнему руководствуясь логикой восприятия и авторской подсказкой, что именно эти персонажи являются связующими звеньями с другими конфигурациями, являясь не только формальными, но и семантическими доминантами.

И тут возникает заминка. Автор указывает на *пять* фигур, а в бричке едут *четверо*. И эти фигуры не поглавные конфигурации, потому что глав *восемь*. Может, указанное количество фигур – тоже фигуральное и не стоит придавать ему числовое значение? Но тогда для чего вообще эта танцевально-цифровая конкретика?

Если это действительно ключ, тогда и пользоваться им нужно как ключом. Если автор действительно решил намекнуть читателю о каких-то пяти фигурах, то, значит, это знание должно помочь не заблудиться в чеховской «Степи». А поскольку он сообщает, что этих фигур пять, то это должно означать, что их действительно пять. И если, следуя авторским указаниям, мы обнаружили только четыре объекта, которые выполняют в повести связующие, фигуративные функции, значит, или мы нашли не то, что искали, или разглядели не всё, что нашли.

Надеясь, что пятый фигурант обнаружится где-нибудь в пути, недостаточно оснований. Он должен быть такой же сквозной, собирающий, проникающий все степное пространство, а значит должен находиться в дороге, как и четверо путешествующих, от ее начала до самого конца. Соответственно, у него должна быть какая-то своя тема, более скрытая, но не менее важная для понимания общего смысла.

Всматриваясь в едущих по степи Кузьмичова и Христофора, Дениску и Егорушку, нам ничего не остается, как предположить, что пятый элемент чеховской повествовательной кадрили – это *бричка*, на которой едут эти четверо. Фигурально значимым и, более того, равнозначным живым персонажам этот неодушевленный объект делается оттого, что эта бричка – *гоголевская*.

Разумеется, ее равнозначность не действительная, а художественная. Этот образ наделен теми же связующими функциями, что и сидящие на бричке путешественники, и образует с ними единое фигуральное целое. Она тоже, как и они, задает сквозную тему, которая варьируется в разных главах, и эта тема – *литература*.

* * *

Литературность – структурно-ассоциативная особенность повести «Степь», она проявляется в ней и как сюжет, и как подтекст. Чеховский герой потенциально сюжетен [11, 52–97], особенно если это литератор. И не только потому, что он способен замечать сюжеты в жизни. Литератор и сам сюжет, интеграл жизненной событийности, реализующая себя идея. Сюжет «Степи», как признает автор, «незначителен» [12, т. 2, 185], оттого повествование «однотонно» [12, т. 2, 174] и распадается на отдельные взаимосвязи. Но эти

связи – смысловые, соединяющие в единое образно-аллюзийное целое сюжетно-текстовые фрагменты.

В этом смысле литературная тема – основная неявно-нарративная интенция «Степи». Хотя бы потому, что, извещая Григоровича о завершении повести и отправлении ее в «Северный вестник», Чехов начинает свой отчет с литературного объяснения и как бы оправдания, куда и зачем он вторгся. О своей дерзости он высказывается с надлежащим самоумалением, которое может показаться и мнимым:

«Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, но наерундил немало. Три четверти повести не удалась мне» [12, т. 2, 190].

Странно, с чего бы Гоголю сердиться? Каждый волен писать, о чем хочет. Каждый может не справиться с замыслом. Но если причины для «царского» гнева все-таки есть, то они какие-то другие. Выражение «наерундил» неконкретно и мало что объясняет, но оно противопоставлено «добрым намерениям». Если это те намерения, которые, по известному выражению, ведут в ад, тогда на этой дороге можно встретить не только Гоголя, но также тени других классиков. Не беда, что они на три четверти остались невыраженными, но, может, для того, чтобы их узнать, достаточно и одной четверти? Или, может, их недовыраженность, как раз и входила в авторскую задачу?

Литературность чеховской повести, явленная с первых строк, проявляется и далее, на протяжении всего повествования. Исследователи отмечают в чеховской «Степи» и другие гоголевские аллюзии, а также некрасовские, тургеневские, достоевские. Читателю, замечаящему эти присутствия, приходится иметь в виду, что литературность – существенная стилевая особенность этого произведения, а по мере ее осознания возникает искушение видеть в ней и нечто большее – некий иносказательный, но тоже цельный и закономерный второй план повествования, проступающий сквозь видимости, вызываемые текстом.

Литературность повести «Степь» была обусловлена обстоятельствами ее возникновения. Это был, по авторскому определению, литературный *дебют*, притом в каком-то особенном, неформальном значении, потому что ну какой же это «дебют», если ему предшествовали десять лет литературной и газетно-журнальной работы, сделавшие автору имя и создавшие ему близкий круг литературных знакомств. Письмо Чехова Григоровичу, где писатель почти на равных обращается к признанному классику русской литературы, пусть и не первого ряда, но близко знавшего первостепенных (Достоевского, Тургенева, Некрасова), подтверждает уже достаточно высокий литературный статус молодого автора, а обращение к Гоголю указывает на новую высоту, которую он дерзнул достичь.

Публикация в толстом журнале уже сама по себе знаменательна, а в случае успеха означала бы вхождение писателя в большую литературу. Примечательно, что Чехов воспринимал этот шанс не только с чувством экзистенциальной ответственности, но и с азартом игрока, как будто на кон поставлена вся его жизнь: «Если теперь не возьму приза, то уж начну спускаться по наклонной плоскости...» [12, т. 2, 187].

Выходило так, что изображенная Чеховым степь – помимо всего прочего, что о ней пишут, это и спортивное поле, на котором происходит литературное ристалище. Чеховская «ошарпанная бричка», с грохотом и дребезжанием выезжающая на почтовый тракт, должна непременно обогнать красивую рессорную гоголевскую, которая, разогнавшись, способна патетически взлетать, как птица. Это невозможно физически, это не убедительно метафорически, это не нужно этически, но это происходит в каком-то немислимом пространстве, превосходя логические, фигуральные и условные пределы.

Чехов постарался, чтобы его степные пейзажи как минимум не уступали гоголевским в реалистичности и живописности. Но это внешняя сторона литературной состоятельности, а ведь есть и другая, более важная, внутренняя, смысловая. Смыслы «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ», скрытые в этих «степных» гоголевских произведениях, едва ли возможно

превзойти, настолько плотно и компактно, многоаспектно и многослойно представлена в них «вся Русь», и Чехов, называя Гоголя «степным царем», признает его власть, из чего, однако, не следует, что она не сменяема. У автора «Степи» есть преимущество стартовавшего позже, чем он и воспользовался. Мало того, что он учел художественные достижения и Гоголя, и других именитых предшественников, – он обратил эти опыты, как выясняется при внимательном прочтении, в сюжетное содержание своей повести.

К такой литературной ретроспекции предрасполагала и ситуация конца века, не только календарного, но и литературного, «золотого», как его потом назовут. Чехову выпало быть его завершителем, хотя субъективно для него это время совпало с началом его личной литературной истории. Собственная жизнь могла стать онтологической основой, достаточной, чтобы вместить разрозненные достоверные впечатления, но нужна была и какая-то безусловная константа, относительно которой можно было бы зафиксировать объективные процессы, происходящие в истории, и он избрал в качестве такой безусловности *степь*.

* * *

Итак, чеховские описания степи, помимо их собственных смыслов, содержат и гоголевские, проявившиеся в стремлении автора если не превзойти, великого предшественника, то хотя бы сравняться с ним (что, по мнению литературных арбитров, ему удалось). Творческая состязательность не только не редкость, но, судя по множественности и повсеместности творческой конкуренции, скорее закономерность и необходимость художественного процесса. Молодой Гоголь тоже, самоутверждаясь, стремился не только стать рядом с Пушкиным, но и превзойти его. Разве не для того он своей каллиграфической тайнописью изобразил в первом томе «Мертвых душ» весь пушкинский состав русской литературы, а потом и явно, в обзоре «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», чтобы в заключение этих галерей и панорам твердо написать: «Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли» [4, т. 8, 407].

Удивительно (или *не* удивительно?), что дебютант Чехов и в этом повторяет Гоголя. Разгадал ли он, вчитываясь в гоголевские тексты, их скрытые смыслы, или, следуя в гоголевском направлении, совпал с ними интенционально, но в его «Степи» можно различить и литературные прообразы, и амбициозное намерение заключить их в одну аллегорическую картину. Показывая подлинную, воочию увиденную степь, а в ней реальных степных жителей и призрачные литературные миражи, он дерзает предьявить степному царю его же слова, а также всем, кто вышел из его шубы: *Нет, не Гоголь и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли.*

* * *

Гоголевская аллюзия, с которой начинается дебютная повесть Чехова, а также знакомство с главными персонажами и вообще вся первая глава, – все это, как показывает пристальное чтение, настройка читательского восприятия. На воображаемом экране степного пространства разыгрывается чуть ли не мировая история, для этого подключается ассоциативный фон, активируются режимы рационально-аналитических и духовно-дидактических интерпретаций, но при этом вся транслируемая информация пропускается через фильтры чистого детского сознания. Многообразие мира преломляется в формах нового искусства: в символически естественном единении реального познания и реальнейшего незнания, в адамически непосредственном отношении к жизни как она есть, в пытливой, вопрошающей обращенности к будущему («Какова-то будет эта жизнь?»).

Уже в первой главе, где ничего не происходит, кроме неторопливого движения по степи, незначительных встречных впечатлений и малозначащих разговоров, в раскрывающейся степной панораме содержится кое-что, как уклончиво сказано повествователем, «для разнообразия»: «*белый череп*», «*черная собака*», «*ветряк*»... Легкий

оптический сдвиг – и эти образы предстают эмблемами величайших произведений мировой литературы: «Гамлет», «Фауст», «Дон Кихот».

При некотором специальном усилии можно и сознательно выискивать в степных деталях что-то литературно узнаваемое, пусть менее очевидное, но тоже вероятное. Например, *шесть косарей*. Почему именно шесть? Может, шесть *корсаров*? Может, *шесть* восточных поэм Байрона, среди которых и «Корсар» (1814)?

И это только начало криптопутешествия по миражной чеховской «Степи».

1. Аристотель. *Метафизика* // Аристотель. Соч.: в 4 т. М., 1976. Т. 1.
2. Вайскопф М. *Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*. М., 2002.
3. Виноградов И.А. *Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания*. М., 2000.
4. Гоголь Н.В. *Полн. собр. соч.: в 14 т. М.–Л., 1937–1952*.
5. Двинятин Ф.Н. *Об одном возможном случае прототипического подтекста: персонажи Гоголя и литераторы // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч.Вс. Иванова*. М., 2006.
6. Кораблев А.А. *История литературы в «Мертвых душах»: портреты и оригиналы // Н.В. Гоголь и русская литература: К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения*. М., 2010.
7. Кораблев А.А. *Системология фольклорных и физиогномических аллюзий в «Мертвых душах» // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения*. Новосибирск, 2012.
8. Платон. *Собр. соч.: в 4 т. М., 1993. Т. 2*.
9. Смирнова Е.А. *Поэма Гоголя «Мертвые души»*. Л., 1987.
10. Телешов Н. *Записки писателя*. М., 1950.
11. Цилевич Л.М. *Сюжет чеховского рассказа*. Рига, 1976.
12. Чехов А.П. *Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М., 1974–1983*.
13. Чехов А.П. *Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М., 1974–1982*.
14. *Чехов в воспоминаниях современников*. 2-е изд. М., 1954.

С.А. Ломакина
S.A. Lomakina

**МОТИВ ДОРОГИ КАК СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ ФАКТОР
МАЛОЙ ПРОЗЫ Б.К. ЗАЙЦЕВА**

**THE MOTIVE OF THE ROAD AS A STRUCTURAL AND SEMANTIC
FACTOR OF B.K. ZAITSEV'S SHORT PROSE**

Предметом рассмотрения в данной статье является система мотивов малой прозы Бориса Зайцева 1901–1920 годов. Особое внимание уделяется мотиву дороги как сюжетообразующему фактору многих рассказов писателя, который способствует показу образного поля художественного текста, создает интегральные ситуации, позволяющие говорить о философско-эстетической позиции автора. Система мотивов в рассказах писателя актуализирует смысловые акценты произведений, становится не только способом постижения мира в целом, но и осознания себя, своего места в этом мироздании. Мотив дороги в малой прозе Б.К. Зайцева, во-первых, воспринимается в качестве жизненного пути героя, способа реализации его внутренних движений. Во-вторых, сопровождается такими явлениями, как испытание, поиск, преображение. В-третьих, способствует осознанию прошлого, настоящего и будущего. В-четвертых, обуславливает функционирование других мотивов (одиночества, света, времени, возвращения, смерти) и вместе с ними создает систему. Даже в уединении героев Зайцева видим внутреннее движение. Они размышляют о жизни и смерти, о традициях, об искусстве и истине, тем самым обретая веру или углубляя ее. Мотивы одиночества, света, возвращения создают определенную текстовую напряженность, выделяя при этом конкретные события и передавая авторские эмоции. Система мотивов в рассказах Зайцева ведет человека по пути, наполненному философскими и психологическими размышлениями о поиске новой жизни. Постигание нового качества бытия, высшего закона мироздания осуществляется через утраты и обретения, через слияние с природой во имя абсолютной любви и к ближнему, и к Земле-матери, и ко всей Вселенной, через понимание и осознание временного и вечного.

Ключевые слова: Борис Зайцев, мотив дороги, преображение, поиск, мотив одиночества.

The subject of consideration in this article is the system of motives of Boris Zaitsev's short prose of 1901–1920. Special attention is paid to the motif of the road as a plot-forming factor in many of the writer's stories, which contributes to the display of the figurative field of the literary text, creates integral images that allow us to talk about the philosophical and aesthetic position of the author. The system of motives in the writer's stories actualizes the semantic accents of the works, becomes not only a way to comprehend the world as a whole, but also to realize oneself, one's place in this universe. The motif of the road in the short prose of B.K. Zaitsev, firstly, is perceived

as the hero's life path, a way of realizing his inner movements. Secondly, it is accompanied by such phenomena as testing, search, transformation. Thirdly, it promotes awareness of the past, present and future. Fourthly, it determines the functioning of other motives (loneliness, light, time, return, death) and together with them creates a system. Even in the solitude of Zaitsev's heroes, we see an inner movement. They reflect on life and death, on traditions, on art and truth, thereby gaining faith or deepening it. The motives of loneliness, light, and return create a certain textual tension, while highlighting specific events and conveying the author's emotions. The system of motives in Zaitsev's stories leads a person along a path filled with philosophical and psychological reflections on the search for a new life. Comprehension of a new quality of being, the supreme law of the universe, is carried out through loss and gain, through merging with nature in the name of absolute love for one's neighbor, for the Mother Earth, and for the entire Universe, through understanding and awareness of the temporal and eternal.

Key words: Boris Zaitsev, the motive of the road, transformation, search, the motive of loneliness.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-62-67

Творчество Б. Зайцева начала XX века формировалось под влиянием московских «сборищ с благодушными разглагольствованиями» [4, 10] о новой эпохе, о человеке, который «есть основная проблема философии» [5, 54], о новом искусстве. Это время ориентации писателя на реализм классической литературы XIX века, увлеченности его «модернистской» линией, импрессионизмом, постижения «космизма». Философия Д. Мережковского и В. Соловьева, широкий круг личных контактов Бориса Зайцева (И. Бунин, М. Горький, Л. Андреев, В. Иванов, З. Гиппиус и др.), деятельность в литературных кружках «Середа», «Зори» способствовали выработке собственного восприятия нового мира, проявлению индивидуального стиля. А. Горнфельд, исследуя прозу современника, отмечает: «Зайцев – поэт космической жизни. Он сливает людей с природой, в человеке оттеняет его подсознательную стихийность, в стихийной природе чувствует сознание» [6, 14]. Тяготение к импрессионизму способствовало ослаблению сюжетности ранних рассказов Зайцева. Сюжетное движение реализуется через ощущение, через осознание себя частью великого начала, через интуитивное постижение целостности мира. Результатом такого повествования стало усиление роли мотивного построения текста.

Проблема повествовательного мотива в творчестве Зайцева занимает особое место среди различных подходов к изучению наследия писателя⁹. В ранних его рассказах мотив является основообразующим элементом организации текста, объединяющим бытийный и бытовой планы повествования. Это не только элемент сюжета, но и его двигатель, повествовательный мотив способствует сюжетному развитию. В литературоведении понятие *мотив* применяют в разных контекстах и с разными целями. Мотив – «единица сюжетного развития. Любой сюжет – переплетение тесно связанных мотивов. Мотив – повторяющийся комплекс чувств и идей автора», это «дополнительные, второстепенные темы произведения, которые в сочетании с основной образуют единое сложное художественное целое» [1], «образ в действии (состоянии)» [2, 324].

На раннее творчество Зайцева существенное влияние оказал В. Соловьев («Соловьев первый пробивал пантеистическое одеяние моей юности и давал толчок к вере» [4, 50]). Призыв философа к преображению жизни Зайцев воспринимает как поиск пути

⁹ Воробьева Г.В. Система мотивов малой прозы Б.К. Зайцева 1901–1921 годов и ее эволюция. Волгоград, 2004.; Баландина М.Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа. Магнитогорск, 2003.; Дудина Е.Ф.. Творчество Б.К. Зайцева 1901–1921 годов: Своеобразие художественного метода. Орел, 2007.

совершенствования. Он находит свое решение, актуализируя смысловые акценты произведений, выстраивая систему мотивов, ведущую не только к постижению и преобразованию мира, но, в первую очередь, к познанию самого себя, своего места в этом мироздании. Таким образом, мотив пути/дороги становится ведущим в раннем творчестве писателя.

В очерке «О себе» автор отмечает: «Мучительны томления юности, когда *себя ищешь*, не находишь, временами отчаиваешься, впадаешь во мрак и все кажется бессмысленным. Но уж, очевидно, через это надо пройти» [4, 48]. Мотив жизненного пути сливается у Зайцева с конкретным образом дороги («от места до места»), ведущим к преображению: «У этого вагонного окна я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу *по-новому*. Нечто без конца-начала – о грохоте поезда, тумане, звездах, лугах <...> – попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества» [4, 49]. Движение к преображению требует осознание земного, бытийного существования и познание высшего духовного начала. Размышляя о себе, автор вспоминает о том, что давало ему силы двигаться вперед к свету («Как же человеку не тянуться к свету? Это из жизни души» [4, 51]): воспоминания, традиции, дом, друзья, Евангелие. Происходит соединение, слияние бытового и бытийного, идет процесс познания нового ощущения, нового восприятия старой жизни. Такое движение характерно и для героев ранних рассказов Зайцева: «В дороге (Эскиз)» – 1901 г., «Тихие зори» – 1904 г., «Деревня» – 1904 г., «Священник Кронид» – 1905 г., «Миф» – 1906 г. и других.

Писатель не изображает критических, роковых периодов жизни своих героев, но то простое осознание себя в этом неизведанном, удивительном мире становится для них судьбоносным. Автор поднимает актуальную проблему, традиционную для русского человека, постоянного поиска новых путей преображения, некую устремленность к этому.

Мотив *пути/дороги* – универсальный. К нему обращались и обращаются все мастера слова. В фольклоре и древнерусской литературе дорога всегда была связана с жизненным путем, который проходит каждый человек. Дорожные размышления, воспоминания наиболее искренни, они в полной мере передают психологию героя, его мысли и переживания. В литературе XVIII–XIX веков дорога чаще всего ассоциируется с негативными явлениями. Например, «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, «Железная дорога» Н.А. Некрасова или описание дороги по пути в Марьино в романе «Отцы и дети» И.С. Тургенева. Или как осмысление своих ошибок, так называемый путь самобичевания, например, путь Онегина, Печорина.

В рассказах Зайцева мотив дороги выполняет другую функцию. Путь – это зеркало души героя. Это, прежде всего, возможность познания себя самого через соединение двух миров: внутреннего и внешнего. При этом, мотив дороги не реализуется сам по себе, он обуславливает функционирование других мотивов (одиночества, света, времени, возвращения, смерти) и вместе с ними создает задуманную автором систему.

Уже первый рассказ «В дороге. (Эскиз)» – о новом измерении жизни. Мотив дороги вбирает в себя ряд лейтмотивов (силы, пустыни, сна, тишины, умиротворения, света), без которых движение героя будет до конца неясным. Несколько раз его путь проходит через туман, и каждая новая встреча навеивает иные чувства и ощущения. Сначала сила и «самодовольство» дороги превращают туман в «беззвучную и бесстенную пустыню». Затем хаос, «гвалт» и крики дороги-победителя поглощают туман, делая его сопутствующим пятном путешественника и вызывая его недовольство. Туман – часть природы, которая не терпит суеты, беспокойства и страдания, идущие от людей. Туман «кроткий и мягкий», а люди, «грубые и хищные», беспокоят «его святое безмолвие, его высший, неземной покой» [4, 56–57]. Сталкиваясь, мотивы дороги и тумана способствуют пересечению пространственной вертикали («он [туман – С.Л.] взирал на нас, как и на весь мир, с тем высшим и кротким сожалением, с каким смотрят на землю боги» [4, 57]) и горизонтали (железная дорога, земля). Как спасение хищному человеку, в глубинах тумана, ставшего «богом тишины, спокойствия и мира» [4, 57], зарождаются «три светлые точки», несущие

изменения в этот агрессивный мир. Появление нового мотива связано с изменением во внутреннем мире героя. Свет символизирует ясность сознания, истинность положения, понимание происходящего. Новые знания ведут к обретению спокойствия и умиротворения: «И сейчас же мне самому показалось, что мы действительно не можем заблудиться: туман так мягок и кроток, что ни за что не погубит нас» [4, 58]. Наступившее просветление – это осознание не только связи с природой, но и божественного. Герой проходит путь от хаоса к свету: дорога (неизвестность) – туман (пустыня) – дорога (жестокость) – хаос – дорога (сила) – туман (бог тишины) – свет (бесконечность) – дорога (вражда) – туман (кротость) – дорога («сверхжизненность»).

Слияние с природой позволяет ему по-иному увидеть и услышать окружающий мир, осознать себя в нем и почувствовать, как «меня пропитывает что-то спокойное, тихое, сверхжизненное.<...> И мне стало казаться, что я сам становлюсь кусочком этого теплого, сырого тумана» [4, 58].

Дорога героя из «Тихих зорь» представлена иначе, она не всегда ровная, как и его личная жизнь: соединяет в себе печаль и радость, страдание и любовь, смерть и жизнь, прошлое и будущее. Большую часть сюжета герой показан наблюдателем за своей жизнью. Он смотрит на тропинки, по которым гулял с женой, улочки, по которым ходит с Алексеем, то с балкона, то с бугра, то издали. Кажется, что главный герой постоянно в движении: работает, возвращается домой, гуляет по городу. Но дорога, несмотря на то, что ощущается более живой, чем сам герой, для него остается только фоном, на котором формируются его размышления.

Изменения состояния героя «Тихие зори» связаны с тем, что пересеклись два пути: его и Алексея. Умиравший Алексей своим отношением к жизни («здесь») и смерти («там») влияет на сознание друга, обращает его внимание на то, что путь каждого человека – это не фон, на котором проходят определенные события, это сама действительность, ведущая в будущее. И слова: «Но все это в тебе самом, ты везде и всегда будешь таким», – становятся отправной точкой к постижению нового, возвышенного. Долгий путь постижения себя, путь самосовершенствования завершается интуитивным религиозным принятием целостности этого мира, осознанием себя частью какого-то великого начала, созидающего духа, разлитого во Вселенной: «кто-то могучий и безымянный, чьего имени не разгадаешь, затопил все вокруг своей безмерной силой; он выдавливает из мозга мысли, он заливал все своей от-вечной, прозрачной зеленью; и небо и воды послушны ему. И тебя нет, хотя ты идешь и видишь» [4, 67].

На своем жизненном пути герой проходит испытание одиночеством. Мотив одиночества, как правило, реализуется в плане конфликта один/все, когда герой выходит один на один с обществом, с миром. Это характерно для произведений М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Подросток», «Идиот»), М. Горького («Жизнь Клима Самгина»), М.А. Булгакова («Мастер и Маргарита») и других писателей. Но в творчестве Зайцева он приобретает иное звучание. Несмотря на то, что тексты рассказов изобилуют печальными и мрачными эпитетами и сравнениями («жуткий, мерещившийся свет», «черные липы», «бездонная тьма», «будто живой, вещей мрак», «смутные ночи», «пустые ночи» и др.), а герой живет ожиданием неприятностей, финал произведения позитивный. Мотив одиночества способствует созданию эмоциональных текстов: печальных (депрессивных) и светлых (духовных). У Зайцева, одиночество – это время наблюдения, познания природы, осознания себя в окружающем мире. Одиночество у писателя не носит трагической окраски. Познав природу и определив свое место в этом мире, герои зайцевских рассказов ощущают свою связь с чем-то бесконечным, с вечностью: «Я чувствовал, что меня пропитывает что-то спокойное, тихое, что-то сверхжизненное, такое, чему нет дела ни до гвалта, ни до борьбы и ни до каких хищников» [4, 58] – «В дороге». Или: «Вот он и простор, и мир. Золотой бог невысоко стоит на небе, а Миша скользит по земле неслышной птицей. <...> этот отрывок времени он

пробыл будто во сне, в солнечном безумии, и теперь ему кажется, что, если бы он вошел в темную комнату, она осветилась бы» [4, 88] – «Миф».

Приняв новый мир и осознав себя его частью, герой теряет свою позицию наблюдателя (пространственная вертикаль 'земля-небо'), теперь он соучастник движения по Вселенной (пространственная горизонталь), и мир предстает перед ним во всей своей полноте цветов, звуков и образов. Жизненные испытания смертью, одиночеством, временем пройдены. Герой, обогащенный духовно, возвращается в бытийный мир. «Сердце немеет и лежит распростертое, оно открыто любви; прошлое, настоящее и будущее в нем переплетаются, встает нежная радость о давно минувшем. <...> Из зеркальных далей, по реке, нисходит благословение горя» [4, 67].

В основе пути о. Кронида («Священник Кронид») лежит вера, которая подкрепляется трудолюбием («за его плечами вдаль идут поколения отцов, пращуров; все они трудились здесь» [4, 68]) и терпением («Старый Крон и не жалуется» [4, 68]). Этот путь доставляет ему радость, потому что он принят умом и сердцем героя. Это путь жизни и любви, идти по нему радостно и приятно, рядом свои, родные люди, дети: «Есть на кого опереться, когда станет тяжело от годов» [4, 69]. Весь жизненный путь о. Кронида состоит из небольших путешествий, в которые он отправляется по причине долга священника. Каждый новый отрезок пути дает ему новые ощущения и чувства. Как отмечал Б.М. Гаспаров: «<...> некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно»: события, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [3, 30].

Для о. Кронида дорога является жизненным кольцом: утром он идет в церковь, служит, венчает, хоронит, посещает дома, а вечером, иногда и ранним утром, возвращается домой. Такое кольцевое движение не утомляет Крона, так как на всем его пути присутствует свет: солнечный, лунный, небесный, свет свечи, лампы, золота на иконах и просто свет глаз людей, смотрящих на него. Предпочтение автором отдается солнечному свету, который с каждым днем не только загорается «все раньше», но и «очень хорошо греет землю», даря радость кругом. Мотив света вновь соединяет земное и небесное, выстраивая пространственную вертикаль. По Зайцеву, возрождение всегда сопровождается стремлением к свету, ибо свет испокон веков был символом надежды, будущего, чистоты души и помыслов.

Мотив света в «Тихих зорях» создает в рассказе текстовую границу, разделяя внутренний мир рассказчика на две неравномерные световые зоны: *до* преобразования и *после*. Период *до* занимает большую часть повествования. Мир, в котором страдает герой, представлен серыми, пыльно-золотистыми, темными, сумеречными цветами. Предметы, окружающие рассказчика «смутные», время суток – полусумрак, сумерки или рассвет. В последних главах рассказа происходит духовное наполнение внутреннего мира рассказчика. Несмотря на то, что действие по-прежнему происходит в пограничный отрезок суток, солнечный свет наполняет окружающий героя мир, вытесняя из него не только тьму, но и сомнения, недовольства, депрессивное состояние. Мир «над русской рекой, под мягким русским солнцем» [4, 66] оживает, как и душа рассказчика, белыми, перламутровыми, желтенькими, голубенькими красками. Сущностным цветом мироздания становится заливающая всю тьму «от-вечная, прозрачная зелень» [4, 67].

«Живоносный» солнечный свет наполняет воздух, землю и даже тела героев «Мифа», которые постигли христианскую истину – жить в любви – и теперь, просветленные, наслаждаются. Световая насыщенность символизирует преобразование человека и природы, передает гармоничное состояние мира, наполненного «золотистым воздухом», «солнечным безумием», «глубокой ясностью», «просветленным мозгом» и «просветленной жизнью». По пути движения Михаила солнце трансформируется из друга, «золотого приятеля»

в «золотого бога», стоящего «невысоко на небе» и ласкающего мирно спящую Лисичку. Принятие молодой парой состояния просветленности говорит о духовном начале их совместного пути-поиска: «Боже мой, – думает Михаил, – хорошо лежать в чистом поле, при паутинках, в волнах ветра. Как он там тает, как чудесно растопить душу в свете и плакать и молиться. Быть может, после полудня над жатвой пролетают наши ангелы, особые, таинственные, русские ангелы!» [4, 84].

Как уже было отмечено, мотив дороги (пространственная горизонталь) в ранних рассказах Зайцева пересекается с мотивом космоса (пространственная вертикаль). Герои на своем пути сталкиваются с добром и злом, рождением и смертью, боятся тьмы и идут за светом. Разными путями приходят они к осознанию в своем выборе божественного присутствия, реализуемого в тексте с помощью цветовых и образных ощущений. Герой очерка «В дороге» почувствовал что-то «сверхжизненное», наполнившее его. В рассказе «Тихие зори» «кто-то могучий и безмянный» напитал всех «безмерной силой» [4, 67]. Михаил («Миф») чувствует не только движение солнечной системы к просветленной жизни, но и «золотого бога». Крымов («Деревня») ощутил «простое и великое, чему имени он не знает» [4, 82]. У Зайцева мотивы природы, солнца, ветра, дождя ведут за собой образ высшей силы, которая и правит этим миром, и помогает человеку пройти выбранный им жизненный путь, оберегая его от соблазна и деградации. Каждый получает свое, личностное знание, помогающее ему стать устойчивее, научиться чувствовать, постигать глубокие философские постулаты.

Таким образом, в ранних рассказах Зайцева (1901–1920 гг.) мотив дороги не только устойчив, но и занимает ведущую структурно-семантическую позицию, сопровождающуюся рядом универсальных мотивов, придающих повествованию философскую наполненность, связывает части художественного текста в единое целое.

1. Бердяев Н.А. *О назначении человека. Опыт парадоксальной этики.* М., 1993. С. 54.
2. Гаспаров Б.М. *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века.* М., 1993.
3. Горнфельд А.Г. *Лирика космоса. Книги и люди. Литературные беседы.* Т. 1. СПб., 1908.
4. Зайцев Б.К. *Соч.: в 3 т. Т. 1.* М., 1993.
5. *Краткий словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев.* М., 1974. URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/sci-philology/98612-leonid-timofeev-kratkij-slova> (дата обращения: 16.10.2023).
6. Томашевский Б.В. *Теория литературы. Поэтика.* М., 1999.

Я.В. Сарычев
Ya.V. Sarychev

**НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ ОБ «ЭМИГРАНТСКОМ» БУНИНЕ
(CONTRA Ю.В. МАЛЬЦЕВ)**

**SOME CONSIDERATIONS ABOUT THE "EMIGRANT" BUNIN
(CONTRA YU.V. MALTSEV)**

Подавляющее влияние концепции книги Ю.В. Мальцева «Иван Бунин» на интерпретации творчества писателя в последние три десятилетия вынуждает оценить этот феномен восприятия с научно-исторической точки зрения и приводит к итоговому выводу об ошибочности самой методологии мальцевского подхода. Рядом аргументов, сопровождающихся иллюстрациями отношения к Бунину в России и эмиграции, мы стремимся разрушить мальцевский миф об «эмигрантском Бунине», реализующем «феноменологическую» модель творчества. Тем самым восстанавливается в правах старая истина о глубокой традиционности Бунина, однако ей придается новое звучание ввиду акцента на онтологическом качестве мышления и поэтики писателя, что позволяет объяснить из определенной и актуальной для России традиции настоящий характер бунинской «модерности».

Ключевые слова: феноменология Э. Гуссерля, эмигрантская критика, «модерность», «чувственное» сознание, традиция, онтологизм, историзм.

The overwhelming influence of the concept of the book by Yu.V. Maltsev "Ivan Bunin" on the interpretation of the writer's work in the last three decades forces us to evaluate this phenomenon of perception from a scientific and historical point of view and leads to the final conclusion about the fallacy of the methodology of Maltsev's approach. With a number of arguments, accompanied by illustrations of the attitude towards Bunin in Russia and emigration, we strive to destroy the Maltsev myth about the "emigrant Bunin", who implements the "phenomenological" model of creativity. Thus, the old truth about Bunin's deep traditionalism is restored, but it is given a new sound due to the emphasis on the ontological quality of the writer's thinking and poetics, which makes it possible to explain the real character of Bunin's "modernity" from a certain and relevant tradition for Russia.

Key words: E. Husserl's phenomenology, emigrant criticism, "modernity", "sensual" consciousness, tradition, ontologism, historicism.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-68-74

Судя по масштабу литературной деятельности И.А. Бунина в эмиграции и элементарному объему написанного им после 1920 года, этот период его творчества едва ли не превалирует над «дореволюционным», тем более если учесть, что по-настоящему резонансным явлением бунинская проза становится не ранее 1910 года (критические полемике относительно бунинских принципов изображения русской деревни и народа), и все наиболее значимые, «хрестоматийные» вещи, за редким исключением, созданы

писателем тогда же, в предреволюционное десятилетие. В начале – середине 1900-х годов Бунин преимущественно воспринимался типичным «знаниемцем» и «подмаксимовиком», «чистеньким и приличным», но откровенно «маленьким» и «каким-то серым» [16, 221] сочинителем; не лучше обстояло дело и с оценками, особенно модернистскими, бунинских стихов. Именно период эмиграции с его достижениями – и «текстами», и текущей критикой, и Нобелевской премией – окончательно снял все сомнения относительно значения Бунина для русской литературы. При таком положении вещей вполне резонно задаться вопросом: а не является ли именно «эмигрантский Бунин» *настоящим*? В случае утвердительного ответа предоктябрьское наследие писателя логично истолковать как начальный этап поступательного движения к раскрытию какой-то особой «феноменологии» откровенно *новаторского* и *модерного* творчества, объективно *отделенного* от русской классики и тяготеющего к *авангарду* современного и отмеченного тем же феноменологическим качеством искусства XX столетия.

Парадоксально и одновременно принципиально важно, что вопрос этот и соответствующая *методология* его разрешения в духе посылов философии Э. Гуссерля, кардинально оспаривающая традицию восприятия Бунина как «реалиста рубежа веков», возникли достаточно поздно, составив содержание книги эмигранта «третьей волны» Ю.В. Мальцева «Иван Бунин» (1994) [7]. Об этапном значении этого труда для современного буниноведения говорить излишне: он не только внес новую и свежую струю в практику литературоведческих изысканий, фактически списав в архив корпус советских исследований о Буине (одна из заветных целей автора), но и породил бесчисленное множество продолжателей мальцевского дела, лишь конкретизирующих и распространяющих исходные идеи первоисточника. На Бунина с 1990-х годов стали смотреть преимущественно мальцевскими глазами.

Однако *до Мальцева* почему-то буквально *все* смотрели на Бунина *иначе*. Единственное приходящее на ум и весьма условное исключение – критик «Одесских новостей» Д.Л. Тальников (Шпитальников) [11]. В остальном же глубокая *традиционность* Бунина ни у кого, *даже в эмигрантской среде*, не вызывала сомнений, подчас становясь поводом для язвительных уколов.

Так, один из лидеров эмигрантского дискурса Г.В. Адамович, вообще-то всегда комплиментарно относившийся к Бунину, уже в 1950-е годы поставил покойному в упрек... признание в Советской России, справедливо отметив при этом, что «дело не столько в размерах дарования (здесь – затаенная обида от всей эмиграции. – *Я.С.*), сколько в природе и свойствах его». Для пояснения мысли Адамович вспоминает одну занимательную историю: «Когда-то Ходасевич в обманчиво хвалебной статье, вскользь, мимоходом, заметил: "на кладбище ему грустно, на балу ему весело", и Бунин сразу понял, как это вкрадчиво-язвительно и как зло. Два или три раза, на расстоянии нескольких месяцев, он повторил мне эту фразу, бледнея от ярости. <...> Бунин после смерти вернулся в ту Россию, с которой настоящей тяжбы у него никогда не было. Его и приняли там, как сына, лишь случайно блудного. После долгой разлуки его узнали без труда и беспокойства: им там... тоже на кладбище грустно, а на балу весело» [1, 360–362]. Завершается данный пассаж искренним сожалением о поразительной невосприимчивости Бунина к «таинственной сущности» модернистской культуры. Еще ранее, при жизни писателя, Адамович аналогичным образом продемонстрировал характерную бунинскую реакцию на свой эмигрантский статус: «...Бунин, с недоумением спрашивавший: "Что же, уехал я из Белевского уезда, значит, и перестал быть русским писателем?" – с презрением отбрасывал всякие попытки доказать, что какие-то изменения все-таки произошли и отразиться могли бы» [1, 16].

Подчеркнем еще раз: Г.В. Адамович – один из виднейших и весьма энергичных организаторов литературного процесса в эмиграции, кровно заинтересованный, по возложенной на себя миссии, чтобы «литература русского зарубежья» по-настоящему *состоялась* (и крайне опечаленный постфактум, что «не нашлось у нас Толстых и

Достоевских», и «никакого стройного баланса <...> подвести нельзя»; см.: [1, 17–21]). Но ему и в голову не приходит произвести нечто подобное «мальцевской» интеллектуальной манипуляции в отношении «самого крупного», по его же словам, «из эмигрантских писателей» [1, 360]; напротив, он последовательно отделяет Бунина от экзистенциального настроения эмигрантской словесности, от ее, так сказать, «духа» либерального персонализма и «вторично-прометеевской» [1, 109–110] «модерности». И столь же очевидно, что сам Бунин никоим образом – ни сознательно, ни «бессознательно» – не работал по идеальному лекалу эмигрантской словесности, весьма удачно и внятно очерченному Адамовичем, и уж тем более не реализовывал радикальный утопический прожект В.Ф. Ходасевича (в который тот и сам не верил) по устранению «принесенных с собой из России» тем, образов, идей, мотивов из эмигрантского художественного дискурса и созданию какой-то *другой*, «достаточно эмигрантской» [15, 468–469] литературы.

Именно *исторический* принцип рассмотрения материала (где сюжет с критическими оценками Бунина вплоть до пресловутого 1994 года – только один из возможных примеров) подрывает в основании мальцевскую концепцию. Не случайно интеллектуалы постмодернистской формации объявляют историзму смертельную войну и последовательно изгоняют его из своих умозрений как якобы затхлое наследие советского прошлого, «парадоксально» забывая при этом про вековые гердеровские, романтико-шеллингианские, а затем и позитивистские традиции и практики исторического анализа. Но *предположим*, что Мальцев прав, пусть и не в «эмигрантских» чаяниях и экзистенциях, но хотя бы в конкретике «феноменологических» интерпретаций бунинской поэтики, ведь то, что он пишет о Буине, и впрямь *похоже на правду*.

Естественно, всерьез обсуждать влияние на Бунина Э. Гуссерля или даже М. Пруста (прямо отрицаемое писателем) вряд ли придется. Здесь, наверное, достаточно привести альтернативный пример Г. Газданова и его «Вечер у Клэр», где без лишних слов все ясно, где действительно выступают на поверхность и бунинское, и прустовское влияния, причем проблематично провести границу между обоими. Но писатели уровня Газданова не интересуют Мальцева и прямо вредят его концепции: ему нужен именно флагман новаторской эмигрантской литературы, включенной в широкое западноевропейское русло.

Однако нелегко точно так же с ходу оспорить не отрицаемую самим Буниным особую «модерность» его творчества, тотальность мотивов (точнее, объективных данностей) «памяти» и «прапамяти», «цепи поколений», органически присущее писателю и постоянно пускаемое в ход «чувственное» сознание, интуитивное постижение чего-то «высшего», бунинское тяготение к «вневременному» измерению бытия и соответствующим абстрактно-«сущностным» резиньяциям на сей счет, включая условно-«буддийские», логически проистекающую отсюда писательскую вражду к голой рациональности и социальности, наконец, приверженность темам-данностям любви в эротико-физиологическом измерении и смерти (опять же, чисто по-бунински трактуемым), неисповедимости существа и движений народной души в ее, так сказать, глубинных архаико-«физиологических» праосновах. Все это как раз и «играет» на концепциометодологию Мальцева, делает ее убедительной: вот они, те «чистые» сущностные и вневременные структуры бунинского сознания, освобожденные, прямо по Гуссерлю, от привходящих и случайных, позднейших социально-исторических напластований, что последовательно опредмечиваются в художественной ткани бунинской прозы.

Контраргумент здесь, однако, отыскать гораздо проще, чем кажется. Нужно только задаться элементарным вопросом: а на какую, собственно, из *известных* Бунину *традиций* он объективно (то есть без произвольного «гуссерлианского» домысливания) опирается?

Оставим даже без внимания, как «мелочь», самоочевидное и не раз констатированное наукой [6; 14] тяготение Бунина в «Братьях», «Тени птицы», «Освобождении Толстого» и подобных вещах к буддийско-индуистской премудрости. Точно так же не единожды отмечалась приверженность Бунина (им самим, кстати, «документально» подтверждаемая) психологии и методологии мировосприятия К.Н. Леонтьева, леонтьевскому «эросу

"цветущей сложности" жизни» [9]. О «тургеневской» прозе и вообще о традиции «психологического» и «лирического», почти «бессюжетного» повествования от романтиков до непосредственных бунинских современников даже говорить излишне – настолько это очевидно. Нет смысла множить подобные параллели и «реминисценции», по праву составляющие законный хлеб буниноведения. Но увидеть в этих *частностях* общий симптом неспособности писателя к прорывному *интеллектуальному* новаторству вполне правомерно. Бунин – всего лишь оригинальный продолжатель некоего задолго до него возникшего, вполне «универсального» и всем хотя бы «по ощущению» знакомого творческого дела.

Сформулируем нашу ключевую мысль следующим образом: подобно русским модернистам, отрекавшимся от «наследства 1860–1870-х годов», Бунин, преодолевая свое «долгое народничество», устремлял умственный взор и «чувственные» интуиции к *предшествовавшей* «шестидесятым годам» *романтико-шеллингианской* и прорастающей из нее *славянофильской* (по методологии) мыслительной традиции *пушкинской эпохи* и соответствующей *эстетике*. Кажущийся «позитивский пантеизм» и немецкая «трансцендентальность», усугубленные славянофильскими идеями «цельного знания», онтологического единства и нераздельности бытия и мышления, сверхразумного сознания опять же нераздельной истины – вот то *содержание*, которое Бунин воспринял под своим авторским углом зрения и в формах собственного «чувственного» сознания и пресловутой «памяти» о прошлом. Выражаясь проще, Бунин – законный представитель традиций *русского онтологизма*, философски «открытого» славянофилами через диалектическое преодоление шеллингианства, художественно закрепленного в классической литературе от Пушкина до Л. Толстого включительно. Бунинская «память» отнесена именно *сюда*, она аккумулировала или продуцировала не гуссерлианские «чистые» ментальные конструкции индивидуально неповторимого «модерного» сознания, а *всего лишь* опыт классической русской литературы и философии, двигавшейся в указанном *онтологическом* направлении. Впрочем, и «великая феноменология XX века» возникла явно не без опоры на ключевые посылы философии онтологизма, представляя, по сути, «субъективно-идеалистическую» трансформацию и модернизацию исходной традиции.

В данной связи невозможно не распространиться и относительно бунинской «модерности». Здесь, наверное, вполне правомерным и «все объясняющим» способно оказаться самое простое решение: Бунин непосредственно воспринимал и *некритично*, без должной философской проработки воплощал в творчестве *отголоски оригинальностей своей эпохи* – эпохи модернизма. Поэтому, на наш взгляд, более близкими к истине, нежели мальцевская, выглядят интерпретации полемик и расхождений Бунина (как, впрочем, и всего русского реализма начала XX столетия) с реалистической традицией XIX века, сделанные такими учеными «старой» школы, как В.А. Келдыш [3], В.Я. Линков [5], В.А. Сарычев [10] и др.

Со своей же стороны в подтверждение сказанного приведем хотя бы «эмигрантскую» «Митину любовь». Так, уже в начале повести «реально-психическая» чувственность героя до того истончается, что им перестают различаться «душа» и «тело» Кати, они сливаются в одну субстанцию, являя собой некую «духовную телесность». Бунинский человек «не может вместить» всей глубины красоты-эроса, но в процессе своего восхождения в постижении этого отвлеченного начала утрачивает «земное» притяжение, чувство реальности, находясь в каком-то подвешенном, промежуточном состоянии: «Уже давно потерял он жизненное представление о ней, и уже являлась она ему с каждым днем все необычнее, все преображеннее...» [2, т. 5, 216]. Вместе с «нею» преображается и весь мир: «Мир опять был преображен, опять полон *как-будто чем-то* (курсив мой. – Я.С.) посторонним... И это постороннее была Катя...» [2, т. 5, 200]. Понятно, что перед нами не обычная (пусть и далекая) московская Катя, а... Душа Мира, софийное начало: «Сном, или скорее воспоминанием о каком-то чудесном сне была тогда его беспредметная, бесплотная любовь. Теперь же в мире была Катя, была душа, этот мир в себе воплотившая и надо всем

над ним торжествующая» [2, т. 5, 197–198]. Подобно какому-нибудь рыцарю «Прекрасной Дамы», Митя ощущает, как, с одной стороны, Катя в его сознании начинает *двоиться*, а с другой, – как он *перестает различать этих двух Афродит*, и они сливаются для него в *общеженственном, общеженском* начале. В итоге торжествует житейская закономерность, обретается вульгарная манифестация «животного» пола, а не преобразующая мир мистическая сущность красоты-эроса. В ситуации с Аленкой происходит реальное «грехопадение» героя, увенчиваемое катастрофически-убийственным известием о том, что аналогичное падение Кати *давно совершилось*.

Понятное дело, Бунин не стремится к утверждению «софийной» модели мира, и его отношение к символистам и философским источникам их художественного визионерства известно. Но *звон* от символистских теорий и стихов в эпохе стоял большой, и Бунин его слышал, поэтому нет ничего удивительного в том, что «софиология» могла непроизвольно проникнуть в бунинский текст, придясь ко двору. В наличном повествовании о «Митиной любви» Бунин, конечно, исходит из себя, из своего особого представления о «страшной, как смерть» любовной связи, но при желании в тексте можно увидеть и опору на «эстетско»-онтологические рекомендации К. Леонтьева о комбинаторике «реально-психической связности» и «просвета на нечто таинственное», на самую леонтьевскую методу художественного возрастания изнутри «нестерпимо сложной» *пластики* «цветущего» бытия к его трансцендентальному, но чувственно осязаемому пределу [4]. Затем, не постулируя *ничего определенного* вне мировой данности, Бунин исходит и из «правды жизни» (реалистической мотивировки), а идеальные порывы «сверхчувственной» любви вполне «натурально» объясняет вульгарно-материалистической теорией половой сублимации. Трагедия же человека, приподнявшегося над своей эмпирической оболочкой, но принципиально не обретающего условно-«софийную» первоматерию (или *как-будто что-то* в этом роде), вполне может быть воспринята и «по-буддийски» – «выходом из цепи», но «слишком рано»: «Именно это-то и было непосильно – то самое счастье, которым подавлял его мир и которому недоставало чего-то (опять! – Я.С.) самого нужного» [2, т. 5, 215].

Крайняя *философская* эклектика (в рассмотренном случае – софиология, трансцендентализм, онтологизм, материализм, «буддизм») в *художественно органичном* и по-бунински характерном тексте – довольно типичное для писателя явление. Скажут (и правильно), что Бунин – «не философ». Но ведь, к примеру, и А.А. Блок – «не философ», однако единая софиологическая доктрина последовательно проводится им на протяжении всего творчества. Сюда, конечно, могут привходить и «дионисическое» ницшеанство, и мистифицированное неокантианство, и российское «неохристианство» гностического толка вкупе с «мистической народностью» и «мистическим анархизмом», но любой согласится, что все это – одного поля ягоды и нисколько не нарушает софиологическую *магистраль* «пути». Это совсем не то, что мы наблюдаем в «Митиной любви». У Бунина *просто не выдерживается классическая модернистская структура «схематического» творчества*, неважно, будь оно на софиологической или какой-то иной, пусть даже угодной Мальцеву феноменологической подкладке.

Кстати, единственное крупное произведение Бунина с явственно выраженным намерением сотворить философскую концепцию близкородственного творчества – «Освобождение Толстого» – вряд ли можно назвать удачным опытом. В отношении этой книги обычно обращается внимание на буддийские резиньяции, но нам кажется куда более принципиальным момент открытой полемики с Д.С. Мережковским и «толстовской» частью его книги «Л. Толстой и Достоевский» [8]. И вновь для столь важного дела, как изобличение чуждой модернистской и гностической концепции, а также всей полноты непонимания Мережковским ни истинной «психологии» жизни и творчества Л. Толстого, ни настоящей сути толстовских воззрений, Бунин в *методологическом* смысле не находит ничего лучшего, как просто взять напрокат прописи древней религиозной философии Востока. Зато Мережковский, тремя десятилетиями ранее рассуждая о Л. Толстом (в том числе о его «буддийском нигилизме»), затронул тему, актуальную, как думается, и для

понимания Бунина. Речь о проходящей красной нитью через книгу бунинского современника мысли о «недостатке сознания» у Л. Толстого и о толстовских «умствованиях», псевдо-христианских или даже попросту «бесплодных», которые, по Мережковскому, вступают в разительный диссонанс с толстовским же уникальным творческим «ясновидением» мировой «плоти».

Отнесение *и Бунина* к разряду таких *умствующих* писателей, любителей пофилософствовать на неопределенно «сущностные» и «космические» темы (но с практически не вычленяемой из совокупности умствований *системой* стройных и единообразно-последовательных в *философском* смысле взглядов), многое проясняет. В подобной квалификации нет ничего уничижительного; традиции «умствующей» поэзии (не путать с ученой) заложил в России, как кажется, еще Г.Р. Державин, ярчайшим представителем здесь был, безусловно, Л. Толстой, из видных современников Бунина можно указать хотя бы на М.М. Пришвина. Для состоятельности русского умствующего писателя просто необходим определенный масштаб творческой личности; наслаиваясь на этот масштаб, и сами умствования непроизвольно углубляют художественную содержательность творчества. У Бунина, очевидно, присутствовала потребность соизмерить свое «чувственное» художественное мировосприятие с интеллектуальными традициями прошлого, круг которых приблизительно был нами очерчен, но происходило это без должного «сознания» в философском и «мережковском», модернистском смысле слова.

Обобщая все прежде сказанное, который раз подчеркнем: Бунин глубоко традиционен. Вся линия его поведения в эмиграции и практически все высказывания, за исключением немногих, подверстываемых Мальцевым под свою концепцию, также наглядно свидетельствуют об этом. И никогда он до конца *своим* для последовательных *эмигрантов* не был. А в свете поистине удивительной *отстраненности* от литературного процесса *и в России, и в «русском зарубежье»*, говорить о Буине как о смелом новаторе, творце нового, ранее небывалого «феноменологического» или какого иного принципа поистине странно. Творцы новизны обычно попадают в эпицентр всеобщего внимания, становятся локомотивами литературного развития, вокруг них бурно волнуется вся литературная общественность, спонтанно появляются всевозможные подражатели и продолжатели. Ситуативное возбуждение преимущественно «неонароднической» критики вокруг бунинской «Деревни» (единственный, пожалуй, пример и эпизод подлинной включенности Бунина в литературный процесс), конечно, не идет ни в какое сравнение с тем, что *творилось* вокруг позднего Л. Толстого, М. Горького (или хотя бы Л. Андреева), «декадентов и символистов». Даже ничтожная по меркам дооктябрьской словесности эмигрантская «парижская нота» как *явление литературного процесса* если не значительнее, то уж гораздо влиятельнее вечного «одиночки» Бунина. «Жизнь Арсеньева», увы, тоже весьма ненадежный претендент на статус «феноменологического романа». За исключением начальной части повествования, связанной с писательской реконструкцией «дореклексивных» впечатлений детства, ничто здесь не работает на мальцевскую концепцию. И пальму первенства, по честному, следовало бы отдать написанным почти веком ранее «Подлипкам» К. Леонтьева, подозрительно схожим с бунинским романом по эмоциональному настрою, проблематике, эстетике и поэтике, по принципам изображения внутренней (и отнюдь не только духовной) жизни автобиографического героя и истории его творческого становления. Вообще сюжетами о становлении творческой личности, ее страданиях, метаниях и исканиях (подчас на эротической подкладке), с «поточками» саморефлексии автора и героя, ослабленной фабулой, компенсирующей «психологической лирикой» чувственных и сверхчувственных восприятий, никого невозможно было удивить примерно со времен сентиментализма и раннего романтизма. «Модерности» Бунина по отношению такому *старому* содержанию отрицать невозможно, но это, как было сказано, «модерность» именно *онтологического* порядка, опять же свойственная не одному только Буину [12, 144–150].

В довершение начатого разговора остается констатировать, что оригинальная и яркая работа Ю.В. Мальцева все-таки строится на *методологической ошибке* (приписывание слишком нового и «трендового», но неактуального для сознания писателя конкретной эпохи и «школы» содержания), проистекающей из авторского намерения сотворить «эмигрантского Бунина». В данном смысле можно провести прямую параллель с еще одной такой книгой, тоже весьма содержательной, глубокой и новаторской, тоже принадлежащей перу видного ученого и эмигранта «третьей волны» А.Д. Синявского, – «"Опавшие листья" В.В. Розанова» [13]. Синявский, много потрудившийся для внедрения постмодернистской эстетики в российский дискурс, объективно сделал и из Розанова типичного *постмодерниста*. Сделал он это тонко и культурно, не роняя гносеологического достоинства своего произведения, но многочисленные эпигоны, ухватившись за идею, быстро довели тему о «постмодернизме Розанова» до полного абсурда. *Возможно*, зафиксированные в поздней розановской прозе итоги четвертьвековой контроверзы его консервативного и модернистского сознания, помноженные вдобавок на неразрешимые апории «полометафизической» теории, *похожи* на «парадоксальную» постмодернистскую игру самовыражения, но это не дает права игнорировать *настоящее* содержание и настоящие *проблемы* розановского творчества, равно как и дух сформировавшей писателя эпохи. Аналогичное резюме – *похоже*, но *не то* – можно вынести и в отношении мальцевской «эмигрантской» концепции.

1. Адамович Г.В. *Одиночество и свобода / сост., авт. предисл. и примеч. В. Крейд. М., 1996.*
2. Бунин И.А. *Собр. соч.: в 9 т. / под общ. ред. А.С. Мясникова и др.; вступ. ст. А.Т. Твардовского; примеч. О.Н. Михайлова и др. М., 1965–1967.*
3. Келдыш В.А. *Русский реализм начала XX века. М., 1975.*
4. Леонтьев К.Н. *Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого. Критический этюд / вступ. ст. С.Г. Бочарова // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 188–248; 1989. № 1. С. 203–249.*
5. Линков В.Я. *Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989.*
6. Лоцинская Н.В. *И.А. Бунин в английских и американских исследованиях конца 1960-х – начала 1970-х годов // Русская литература. 1974. № 3. С. 244–251.*
7. Мальцев Ю.В. *Иван Бунин, 1870–1953. Frankfurt/Main; Moskau, 1994.*
8. Мережковский Д.С. *Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева. М., 1995.*
9. Сарычев В.А. *Иван Бунин и Константин Леонтьев: эрос «цветущей сложности» жизни // Филологические науки. 2005. № 2. С. 23–34.*
10. Сарычев В.А. *На грани разрыва: Иван Бунин и традиции русского реализма // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения И.А. Бунина (24–26 сентября 2020 г.). Елец, 2020. С. 79–87.*
11. Сарычев К.В. *«...Первый в русской литературе... европеец» (интерпретация творчества Бунина в критике Д. Тальникова) // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения И.А. Бунина (24–26 сентября 2020 г.). Елец, 2020. С. 64–68.*
12. Сарычев Я.В. *Творчество В.В. Розанова 1900–1910-х годов: феноменология религиозных и художественно-эстетических исканий. М., 2017.*
13. Синявский А.Д. *«Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999.*
14. Солоухина О.В. *О нравственно-философских взглядах И.А. Бунина // Русская литература. 1984. № 4. С. 47–59.*
15. Ходасевич В.Ф. *Колеблемый треножник: Избранное / сост. и подгот. текста В.Г. Перельмутера; под общ. ред. Н.А. Богомолова. М., 1991.*
16. Чулков Г.В. *Сборник товарищества «Знание» за 1903 год. Кн. I. СПб., 1904 // Новый путь. 1904. № 6. С. 217–222.*

Е.И. Соловьева
E.I. Solovyeva

**МЕТАБОЛИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ
 ИВАНА ЖДАНОВА «ПОЕЗД»**

**METABOLIC LANDSCAPE IN THE POETIC CYCLE "TRAIN"
 BY IVAN ZHDANOV**

Предлагаемое исследование обращает внимание на многоярусность, объемность, неоднородность, символическую насыщенность, разнообразие и изменчивость пейзажных элементов в художественном тексте. Это позволяет рассматривать пейзаж не только как отражение взаимоотношений человека и природы, но констатировать возможность выражения через пейзажные образы идей о вселенском устройстве; выделить не только описательно-фоновую функцию пейзажа, но и обнаружить его способность сигнализировать о субъективных особенностях восприятия человеком самого себя, окружающих и бытия в целом. Понимание системности пейзажа, его феноменологического влияния, а также наличия общих закономерностей и принципов в формировании и использовании природно-пространственных компонентов приводит к осознанию необходимости оформления термина «пейзажный код». В соответствии с установками означенного подхода особенно пристальное внимание уделяется пейзажу, основанному на метаболическом переносе. Метабола порождает собой новый тип мировоззрения, делает образы обратимыми, что соотносится с трактовкой пейзажа как сложной многокомпонентной структуры и подчеркивает его ориентированность на философское постижение мира. Рассматриваемая в контексте других оказывающих формирующее воздействие на сознание тропов, метабола типизируется как усложненное, дополненное в сравнении с метафорой понятие, являющееся краеугольным для метареалистической поэтики многомерной реальности. В качестве иллюстративно-доказательного материала в статье предлагается анализ стихотворного цикла Ивана Жданова «Поезд». Исследовательский выбор объясняется свойственной для авторской художественной модели метаболически концентрированной образной многозначностью, а также творческим интересом поэта к пейзажному жанру. Детальное препарирование текста происходит с точки зрения функционирования в нем метаболы как средства создания подвижных, многосоставных, мозаично разложимых пейзажных образов, построенных на приближении и наложении различных реальностей. Основанный на метаболе пейзаж рассматривается как частное проявление пейзажного кода, яркий пример пейзажа, создающего сознание, и значимый канал для репрезентации авторской философии миропонимания. На конкретных примерах показывается способность метаболического пейзажа менять местами прямое и переносное значения, тем самым связывая и гармонизируя

разнополярные элементы, а также расширяя само понимание категории пейзажности.

Ключевые слова: пейзаж, пейзажный код, метаболо, метареализм, поэтическое мировоззрение.

The proposed study draws attention to the multi-tiered nature, volume, individuality, symbolic richness, diversity and variability of landscape elements in a literary text. This allows us to consider the landscape not only as a reflection of man and nature, but also to state the possibility of expressing ideas of the structure of the universe through landscape images. At the same time, not only the descriptive-background function of the landscape is highlighted, but also determine its ability to signal the side features of a person's perception of himself, the environment and existence in general. Understanding the systematic nature of the landscape, its phenomenological power, as well as the fundamental principles of the formation and the use of natural-spatial components leads to an awareness of the need to formulate the term "landscape code". In accordance with the attitudes of chosen approach, particularly close attention is paid to the landscape based on metabolic transfer. The metabola represents a new type of worldview, making images reversible, which correlates with the interpretation of landscape as a multicomponent structure and determines its focus on philosophical comprehension of the world. Considered in the context of other tropes that have a formative impact on consciousness, metabola is typified as a complicated concept, supplemented in comparison with metaphor, which is the cornerstone for the metarealistic poetics of multidimensional reality. As illustrative and evidentiary material, the article presents an analysis the poetic cycle "Train" by Ivan Zhdanov. The research choice is explained by the metabolically concentrated figurative ambiguity inherent in the author's artistic model, as well as the poet's creative interest in the landscape genre. A detailed dissection of the text occurs from the point of view of the functioning of metabola in it as a means of creating moving, multi-component, mosaic-decomposed landscape images, built on the approximation and layering of various realities. A landscape based on metabol is considered as a particular manifestation of the landscape code, a vivid example of a landscape that creates consciousness, and a significant channel for representing the author's philosophy of worldview. Specific examples show the ability of a metabolic landscape to swap direct and figurative meanings, thereby connecting and harmonizing heteropolar elements, as well as expanding the very understanding of the category of landscape.

Key words: landscape, landscape code, metabole, metarealism, poetic outlook.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-75-81

На протяжении всего своего исторического развития пейзаж являет собой средство осмысления взаимоотношений человека и природы, обращение к пейзажу нацелено на постижение единства природного и человеческого мира. Роль природных образов в художественном тексте выходит далеко за пределы ремарочной и формально-описательной, характеризуясь глубиной и философичностью и являясь особым художественным средством для выражения авторской идеи. Пейзаж обладает панорамностью и символической наполненностью, строится на сочетании элементов различного (зачастую полярного) происхождения, способен быть самостоятельной композиционной структурой, многогранен, разнообразен и подвижен, за счет чего не просто констатирует взаимозависимость человека и природы, но отражает сложность и многоступенчатость всего мироздания, формирует сознание и позволяет выразить

представление человека о мире, обществе, себе самом и своем месте во вселенской иерархии.

Семантическое и функциональное типирование пейзажных образов влечет за собой понимание пейзажа как системы элементов, характеризующих художественное пространство литературного текста и находящихся определенное отражение в сознании реципиента. Кроме того, возникает необходимость говорить о наличии общих закономерностей и принципов в построении и употреблении компонентов природно-пространственного генезиса – то есть необходимость оформления термина «пейзажный код».

Разработка теории пейзажного кода в перспективе позволяет расширить горизонты литературоведческой исследовательской деятельности, связав пейзажные структуры с феноменологическим подходом. Через декодирование пейзажной поэтической символики открывается возможность для формулировки выводов о специфике индивидуально-авторского мировоззрения, где пейзаж понятийно определяется как особое средство философского познания мира.

При таком подходе пейзаж, основанный на метаболе, как одно из проявлений пейзажного кода представляет для нас отдельный исследовательский интерес. Нам особенно важно выделить метаболу среди способов создания пейзажей, поскольку она представляет собой новый тип мировоззрения, обнаруживающий единство мира в его полном и многомерном проявлении. Строясь не на формальном сравнении, а на приобщении с сохранением самостоятельной сущности [12, 127], метабола делает образы обратимыми, что соотносится с трактовкой пейзажа как сложной мозаичной структуры и подчеркивает его философски-ориентированную функцию.

Формирующее воздействие на сознание, безусловно, свойственно и другим тропам, в основе которых лежит сопоставление по сходству или смежности. При этом, если эпическая художественная переработка действительности в большей степени тяготеет к метонимии, то лирическому мировосприятию оказываются более близки метафорические принципы [13, 127]. Говоря о соотношении метафоры и метабола, отметим их генетическую связь как исходного и дополненного понятий, поскольку метаболе свойственен усложненный эклектический способ словесного преобразования [3, 8]. Тогда как метафора расширяет познавательную способность, удлиняя «руку» интеллекта, но не раздвигая границ мыслимого [4, 72], метабола становится условной единицей для измерения степени выхода за пределы имеющихся смыслов и генерирования новых в метареализме [9, 126].

Для поэтов-метареалистов понятие метабола является центральным в эстетико-философской системе координат. Метареализм со свойственной ему поэтикой многомерной реальности синтезирует культурные контексты, формируя собственную духовную реальность [6, 222], для создания которой метабола становится основным инструментом. Метаболу характеризует неделимость, целостность, она не плоское изображение служебного фонового характера, а полноценный жизнеспособный образ из нескольких измерений. Уходя корнями глубже поверхностного наблюдения и простой констатации схожести, метабола открывает новые свойства и возможности каждой из взаимодействующих реальностей.

Способность пейзажного образа, построенного на метаболе, менять смысловые полюса, жонглируя прямым и переносным значениями, позволяет определить пейзаж как живую, объемную картину, легко членимую на компоненты и детали, а также распространить категорию пейзажности на те составляющие образа, которые вне контекста (вне системы) нельзя приравнять к собственно пейзажным. Например, уподобить пейзажному элементу часть человека (сердце, глаза, душу...) или его всего. При этом воспринимающий субъект может фокусировать внимание поочередно на различных элементах, одновременно осознавая и осмысливая всю систему целиком.

Рассмотрим метаболические принципы построения пейзажа и его роль в раскрытии миропонимания автора на примере анализа стихотворного цикла Ивана Жданова «Поезд». В основе образной системы поэта отмечается «метаболическая гущенность образного ряда», провоцирующая многозначность и смысловые переливы [2, 144]. Функциональное использование метаболы в текстах Жданова выходит за пределы просто продуктивной поэтической техники, демонстрируя художественное мышление поэта [8, 41] и обладая концептуальной аксиологической ценностью [7, 42]. Кроме того, именно на примере анализа стихотворения Жданова М.Н. Эпштейн выводит формулу метаболического сообщения реальностей [12, 126]. При этом отмечаем несомненный интерес поэта к постижению и изображению пейзажа, выражаемый в том числе и в одновременном творческом внимании Жданова к поэзии и фотографии (преимущественно – пейзажной), делающим его художником обоих означенных видов искусств [11, 93]. Так, вышесказанное свидетельствует о целесообразности исследовательского иллюстративно-аналитического выбора в пользу произведения данного автора для утверждения идеи о феноменологической ценности метаболических пейзажных образных структур.

Поэтическая композиция «Поезда» состоит из пяти стихотворений, внутренняя номинация у которых отсутствует, части просто нумеруются, подобно вагонам поезда. Лирический герой цикла приобщается к тайне смерти, параллельно с реальной поездкой совершая путешествие в некое иррациональное пространство посмертия, на время разрушая границы между земным и загробным мирами [10, 235] и возвращаясь с «запредельным знанием» [5, 33].

Само слово «пейзаж» в поэтических текстах рассматриваемого цикла употребляется несколько раз. У лирического героя нет вещественного багажа, есть только окружающий мир, только пейзаж, внутри которого он существует. Герой оказывается вырванным из привычной парадигмы, брошенным в многослойное информационное пространство, где сталкиваются две полярные мифологические фигуры, неразрывно связанные с мотивом пути, – Одиссей и Харон. Оставшись в этом построенном на противоречиях метареальном пространстве один на один со своими мыслями и пейзажем, едущий в поезде человек осмысливает то, как данный пейзаж устроен, попутно заглядывая в себя и пытаясь определить свое собственное место. Мотив одинокого медитативного наземного путешествия как нельзя более показателен для выявления особенностей авторской философии, поскольку движение поезда становится для поэта поводом к осмыслению собственного движения по жизни.

Лирический герой сталкивается с пейзажем уже в самом начале открывающего цикл стихотворения. Читатель находит героя уже в поезде – в процессе движения, в моменте взаимодействия с окружающей действительностью, которая в заданной ситуации тождественна пейзажному изображению. Предстоящий взору пейзаж отмечен динамикой, он встречает героя на бегу, летит, крутится воронками, валится, качает и скользит [1, 47]. В одновременности движения метаболически соприкасаются и взаимопроникают сразу три параллельно существующие реальности: реальность поезда, наблюдаемого пейзажа и лирического героя, пребывающего внутри поезда. «И крутятся, как снег, ночные перелески, / от вальса и стогов кружится голова» [1, 47], – мотив вальсоподобного кружения путем метаболического переноса сближает вертикаль падающего снега с горизонталью лесов, и сам лирический субъект тоже оказывается вовлеченным в пейзажный танец, ощущая сопричастность через головокружение. Пейзаж, обретающий движение, бегущий, летящий и кружащийся за окном, создает парадокс законченной, но в то же время непрерывно создаваемой картины – парадокс жизни, которая наполнена значением на каждом этапе, в каждый миг, но итоговую смысловую черту которой невозможно подвести до завершения.

Поезд в этой ситуации становится некой механической, искусственно созданной преградой для достижения гармонии – слияния с окружающим природным пространством, осознания себя его частью. С целью преодолеть это противоречие поэт вписывает поезд

в пейзаж, встраивает его в картину мира, что становится возможным посредством метаболического переноса. «А поезд, как снежок, разбрасывает свет» [1, 47], – мотив распространяющегося света соединяет реальность, в которой движущийся состав освещает огнями дорогу, с реальностью, в которой снег, падая, делает пространство светлее. С помощью функционального уподобления поезд становится частью снегопада, синхронизируется с ним.

Во втором стихотворении динамика уступает место мотиву первородной тишины, основное условие приобщения к которой – это остановка, временное замирание: «Полустанок. Огни. Это поезд притих. / Это колокол ночи, отринувший взмах, / ощущает созвездья на склонах своих» [1, 47]. Ночь (как синоним темноты) и тишина осмысливаются как близкие, взаимосвязанные понятия, относящиеся к категории неживого, вечного. В противовес этому звук осознается как признак движения, непостоянства, как одна из характеристик жизни. Именно поэтому, только остановившись, отринув сиюминутные звуки/движения, оказывается возможным осознать себя частью вселенского пространства, приблизиться к звездной бесконечности через чувственное восприятие. Реальность остановившегося поезда через трехсоставный мотив остановки/тишины/темноты метаболически сближается с космической, звездной реальностью. Пейзаж временно утрачивает земные очертания, превращаясь в изображение космического пространства. Земное его проявление существует в состоянии паузы, останавливается вместе с поездом: «это снег на лету застывает на миг» [1, 47].

С восстановлением движения возвращаются и прежние пейзажные образы, а также мотив бега и кружения:

Но откуда-то вдруг вылетает состав –
это встречный, он крутит меня на бегу
с полустанком, с огнями, от звука отстав,
надвигаясь стогами на сонном лугу. [1, 48]

Возобновившись, движение осознается как самоцель, при этом подчеркивается его тесная связь с пейзажем: линия жизни «снегопадом слетает» и «рисует собой очертания гор» [1, 48]. Не пункт назначения, а сам ход поезда, осмысленного как часть нерукотворного мира, становится интенцией, выстраивая философию целеполагания. Значимость процесса, а не результата и конструкторная целостность мира, состоящего из многих пластов, подчеркивается с помощью приема метаболического сближения на основе общности производимого действия: «И вершины скользят, как изгибы ужа» [1, 48], – здесь плавное движение видимых из окна горных хребтов приравнивается к тому, как извивается змея. Ассимиляция элементов живой и неживой природы достигается за счет происходящего внутри воспринимающего сознания наслонения реальностей: поезд уже не просто становится частью пейзажа, а участвует в его творении, меняя статику на динамику, поскольку в действительности движется именно поезд, а не горы.

В третьей части цикла мотив загробного путешествия становится особенно наглядным, поскольку поезд движется по мосту над водной гладью, становясь связующим звеном между зеркальными реальностями, но занимая пограничное состояние и не принадлежа ни одному из измерений. Построенный на метаболическом отражении пейзаж позволяет лирическому субъекту соединить в себе реальность настоящего момента с воспоминаниями о прошлом, уже ушедших людях, для которых закрыта возможность перемещения между мирами.

В четвертом стихотворении закрепляется мысль о взаимопроницаемости поезда и пейзажа: «и мерно шумит на родном языке океана» [1, 49] – мотив ритмичного шума объединяет поезд и водное пространство с позиции внутреннего, содержательно-понятийного аспекта. Поезд проникает в пейзажную структуру на уровне смысла (языка), срастаясь с первородной основой и находя в ней в том числе и свое собственное начало.

Происходит своеобразное расщепление образов. Взаимодействие сообщающихся реальностей усложняется и совершается уже на уровне отдельных элементов: «как бред шестеренок внутри механизма тумана» [1, 49] – пейзаж, как и поезд, лишь угадывается по наличию отдельных деталей и компонентов, телескопически приближенных, микроскопически увеличенных и перемешанных между собой, но не утративших связь с целостным образом-системой. Подобная деконструкция стирает привычные смыслы, навязанные линейным мышлением, но при этом не разрушает сами образы, вписывая их в особый мифологический контекст, выходящий за пределы возможностей когнитивного восприятия. Наложение реальностей создает некую неподвластную пониманию «слепую зону», рождает нечто таинственное и непознаваемое: механизм тумана остается неизученным, движение шестеренок именуется бредом.

Пейзаж по-прежнему динамичен, но подчеркнуто фрагментарен, он рвется и проносится обрывками [1, 49]. Фрагментарна и метабола, что способствует вычленению главного: «небо чернеет, как сажа» [1, 49] – не весь поезд целиком, а первостепенный факт его движения; неподтверждаемый черным налетом от сгорающего топлива, обнаруживает общность с космическим пространством, открывающимся через темнеющее небо. Общий для обеих реальностей черный цвет соединяет земное и небесное, маленькое и необъятное, делая их равновеликими.

В завершающем цикл стихотворении соотношение подвижности и инертности как оппозиционных жизни и смерти обретает новые грани. В тексте не просто роднится живое и неживое, а две одинаково застывшие реальности претерпевают качественные изменения благодаря общему связующему компоненту. «Голпы света бредут, создавая дыханьем округу» [1, 50], – посредством метаболического переноса дыхание соединяет космическую реальность световых потоков с реалиями земного мира, наполняя и то, и другое жизнью. Мертвенная статичная округа вдруг узнается как пейзаж и «создание мятежей» [1, 50], то есть нечто подвижное, изменчивое и одухотворенное.

Метабола позволяет достичь в воссоздаваемой поэтической метареальности гармонизации непримиримых в иной плоскости противоречий. «Обретая себя, неподвижностью дышит свобода» [1, 50], – дыхание объединяет здесь неподвижность, семантически соотносимую с ограниченностью, и свободу. Причем автором подчеркивается, что только так – в парадоксальном симбиозе – эти две полярности и могут существовать, так они обретают суть. Посредством дыхания жизни достигают согласованной целостности не только отдельные элементы, но и весь мир: «Каждый выдох таит черновик завершеного мира» [1, 50], – семантически противопоставленные итог и процесс сливаются воедино благодаря дыханию. Гармонизация происходит как на уровне целого мира, так и внутри отдельно взятого человека: «У меня в голове недописанный тлеет рассвет» [1, 50], – пейзаж проникает внутрь самого лирического героя, мотив тления как некоего финала согласовывается с мотивом незавершенности, мотивом начальной стадии; рассвет жизни сливается с ее закатом, а сама жизнь уподобляется подвижной пейзажной структуре, в которой рассвет легко трансформируется в закат и обратно. Связующей, переходной реальностью, за счет которой осуществляется слияние, становится в данном случае сам субъект, так как наложение пластов реальностей происходит внутри его сознания.

Таким образом, пейзаж, построенный на метаболическом переносе значения, являет собой яркий пример пейзажа, формирующего сознание. Метаболическая зыбкость смыслов и взаимопроникновение сообщающихся реальностей демонстрирует не разрозненность элементов бытия и критическую несовместимость человека с окружающим миром, а напротив, открывает новые возможности для постижения гармонии и определения места человека в космической бесконечности. Метабола позволяет через ту или иную подмечаемую общность (поведения, свойства, внешнего вида...) связать элементы живого и неживого, природного и искусственного, преходящего и вечного, тем самым придавая наглядность идее непрерывности жизни, в переосмыслении открывая перерождение.

1. Жданов И.Ф. *Воздух и ветер. Сочинения и фотографии*. М., 2006.
2. Ковалев П.А. *Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса*. Орел, 2013.
3. Масалов А.Е. *Морфология метаболы в поэтическом языке метареализма: автореф. дисс. ... канд. филол. наук*. М., 2022.
4. Ортега-и-Гассет Х. *Две великие метафоры // Теория метафоры*. М., 1990. С. 68–81.
5. Плеханова И.И. *Вопросы и вопрошание в творчестве Ивана Жданова // Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика» (Барнаул, 27–28 сентября 2018) / под ред. С.А. Манскова, Н.В. Халиной, Барнаул, 2018. С. 23–43.*
6. Скоропанова И.С. *Русская постмодернистская литература: учебное пособие*. 6-е изд. М., 2007.
7. Токарев А.А. *Концепция «празыка» и «языка искусства» в творчестве Ивана Жданова // Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2017. № 4(70): в 2 ч. Ч. 2. С. 40–42.
8. Токарев А.А. *Поэтика духовной жажды в творчестве Ивана Жданова // Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2016. № 12(66): в 4 ч. Ч. 1. С. 38–41.
9. Халина Н.В. *Изменение топологии физического пространства в поэтической вселенной: метареальность И. Жданова // Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика» (Барнаул, 27–28 сентября 2018) / под ред. С.А. Манскова, Н.В. Халиной, Барнаул, 2018. С. 122–138.*
10. Чижев Н. С. *Поэтика заглавий в книге Ивана Жданова «Воздух и ветер» // Новый филологический вестник*. 2020. № 2 (53). М., 2020. С. 231–244.
11. Шестакова И.В. *Фотообразы в поэзии И. Жданова // Культура и текст*. 2019. № 2(37). С. 88–96. URL: <https://journal-altspu.ru/kultura-i-tekst-2019-2-37> (дата обращения: 23.05.2023).
12. Эпштейн М.Н. *Постмодерн в России. Литература и теория*. М., 2000.
13. Якобсон Р. *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры*. М., 1990. С. 110–132.

А.Н. Ушакова
A.N. Ushakova

МОТИВ УБИЙСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНО БУЦЦАТИ

THE MOTIVE OF MURDER IN THE WORK OF DINO BUZZATI

В статье исследуется мотив убийства в нескольких произведениях Дино Буццати: в романах «Загадка старого леса» и «Татарская пустыня», рассказах из разных сборников «Старый бородавочник», «Убийство дракона», «Ретиарии», «Бука». Мотив убийства уместно рассматривать одновременно в реалистической и символической перспективах: в действие, происходящее в двадцатом веке, включается архаический элемент, который определяет переакцентировку смыслов в тривиальном контексте. Послушное следование закону (в романах «Загадка старого леса» и «Татарская пустыня») приводит к уничтожению людей и животных. Полковник стреляет в сороку за нарушение порядка, часовой в крепости застреливает не знающего пароля сослуживца. Птица и солдат наказываются за несоблюдение признанных в обществе правил. Убийство животных (в рассказах «Старый бородавочник», «Убийство дракона», «Ретиарии»), с одной стороны, свидетельствует о бессердечии человека, с другой стороны, символизирует протест действительности против прошлого, которое ассоциируется со страхом и слабостью перед неведомым. Образ дракона поэтому становится универсальным символом древнего мира, представляющим опасность для человека. Бородавочник называется «правнуком драконов», и большой паук напоминает дракона. Фантастический Бука как фольклорный, вселяющий страх персонаж соотносится для людей с образами дракона, бородавочника и паука в средневековой культурной системе координат. Уничтожение Буки символизирует изгнание фантазии из современного мира. Человек действует решительно, не сомневаясь в собственной правоте. Убийство оказывается категорией, не диссонирующей с обыденностью, а определяемой ею. Мотив убийства позволяет Дино Буццати развивать темы абсурдности существования, жестокости современного человека, вызова цивилизованного и рационального мира древнему и поэтическому.

Ключевые слова: *мотив, реализм, символизм, Дино Буццати, «Татарская пустыня», «Убийство дракона», «Ретиарии», «Бука».*

The article deals with the study of the motive of murder in several works by Dino Buzzati: in the novels "The Secret of the Old Woods" and "The Tartar Steppe", the stories from various collections "Old Warthog", "The Slaying of the Dragon", "Retiarii", "Buka". It is appropriate to consider the motive of murder simultaneously in realistic and symbolic perspectives: an archaic element is included in the action taking place in the twentieth century, which determines the re-interpretation of meanings in a trivial context. Obediently following the law (in the novels "The Secret of the Old Woods" and "The Tartar Steppe") leads to the destruction of people and animals. The colonel shoots a magpie for violating the order, the sentry in the fortress shoots a colleague who does not know the password. The bird and the

soldier are punished for non-compliance with the rules recognized in society. The killing of animals (in the stories "Old Warthog", "The Slaying of the Dragon", "Retiarii"), on the one hand, testifies to the callousness of man, on the other hand, symbolizes the protest of reality against the past, which is associated with fear and weakness before the unknown. The image of the dragon therefore becomes a universal symbol of the ancient world, posing a danger to humans. The warthog is called the "great-grandson of dragons", and the large spider resembles a dragon. The fantastic Buka as a folklore, fear-inspiring character correlates for people with the images of a dragon, a warthog and a spider in the medieval cultural coordinate system. The destruction of Buka symbolizes the expulsion of fantasy from the modern world. A person acts decisively, not doubting his own rightness. Murder turns out to be a category that is not dissonant with the ordinary, but defined by it. The motive of the murder allows Dino Buzzati to develop themes of the absurdity of existence, the cruelty of modern man, the challenge of the civilized and rational world to the ancient and poetic.

Key words: *motive, realism, symbolism, Dino Buzzati, "The Tartar Steppe", "The Slaying of the Dragon", "Retiarii", "Buka".*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-82-89

Мотив убийства является одним из распространенных в литературе; авторы, принадлежащие к разным эпохам и культурным традициям, включают его в сюжеты разножанровых произведений. Убийство определяется как действие, разрушающее жизнь. Таким образом, понятие убийства, соотносясь с категориями жизни и смерти, вписывается в концептуальную систему философии, являющейся важным источником мотивов и тем. Преступление против жизни предполагает существование как минимум двух субъектов (один из которых совершает деструктивное действие, другой оказывается его жертвой) и наличие причины для вмешательства в гармоничную систему жизни и смерти. Привычный порядок нарушается из-за готовности одного существа уничтожить другое. Говоря об убийстве, мы вступаем и в круг этических вопросов: выбора между добром и злом, ответа на причиняемое зло, ответственности за отношение к нравственной дилемме. Включение мотива убийства в сюжет позволяет автору акцентировать конфликт, раскрыть образ героя, выразить идеологическую позицию.

В историях Дино Буццати убийство оказывается вписанным в обычную действительность и не воспринимается ни убийцей, ни окружением, ни жертвой как нечто противоестественное. Преступление против жизни, сохраняя статус мотива, настойчиво символизируется, указывая на «вывихнутое время», как сказал бы Гамлет. Именно поэтому часто речь не идет о нарушении закона: формально некоторые убийства могут быть объяснены, проигнорированы или даже оправданы, но надъюрисдикционное преступление явно свидетельствует о нравственном недуге общества и его отдельных представителей.

С мотивом убийства связана и тема вызова традиции, уничтожение которой признается неизбежным и законным. Именно поэтому в толковании образов жертв и мотивов преступления важно обращать внимание на синтез реалистических и символических смыслов. Образ животного, например, часто фигурирующий в истории убийства, не только означает живое существо, уничтожаемое человеком, но и выполняет символическую функцию, указывая на значимые в человеческом мире категории: закон, традицию, формат существования. Рассмотрим несколько возможностей раскрытия мотива убийства.

Убийство в военном контексте является предсказуемым событием, но это не отменяет его противоестественного характера. Жизнь военного человека подчинена системе правил, которыми невозможно пренебречь и которые могут сохранить значение и в мирной жизни. В романе «Загадка старого леса» («Il segreto del Bosco Vecchio») полковник Себастьяно Проколо, устав от ночных криков сороки-часового, бросается в лес с ружьем и

убивает птицу. Полковник действует, с одной стороны, спонтанно, с другой – в согласии с представлениями военного о порядках, нарушаемых вороной. Сцена убийства динамична и прозаична: «Alzati gli occhi, il Procolo riconobbe, su uno dei rami estremi, la gazza guardiana. Allora alzò il fucile, mirò e lasciò partire un colpo. <...> – Ne avevo abbastanza di questi stupidi scherzi. Non voglio perdere il sonno per colpa tua <...> – Vigliacco! – gridava la gazza – adesso mi hai ferita gravemente. No che non ti dirò chi ho visto passare stanotte, no che non te lo dico» («Подняв глаза, Проколо увидел на одной из верхних веток сороку–сторожа. Потом он поднял ружье, прицелился и выстрелил. <...> – Достаточно этих глупых шуток. Я не хочу по твоей вине терять сон. <...> – Трус! – возмутилась сорока. – Ты тяжело ранил меня. Нет, я не скажу тебе, кого видела сегодня ночью, нет не скажу тебе») [6, 113]. Увидев после выстрела бьющуюся на ветке раненую сороку, Проколо понимает, что все это дурной знак, но упрямо вступает в диалог с птицей и пытается поддерживать репутацию хозяина леса. Сорока называет поступок полковника подлым, но перед смертью читает ему свои стихотворения. Проколо отказывается видеть в убийстве птицы символическое действие, именно поэтому он спокойно предлагает сестре убитой сороки, прилетевшей в гости, занять место рождественницы, если она того желает. Убийство, совершенное полковником, бессмысленно, но вписывается в систему действий героя, привыкшего руководствоваться уставом, соблюдать субординацию. Именно поэтому Проколо готов уничтожить и вековые деревья, что сопоставимо с убийством, особенно потому, что в каждом дереве обитает дух.

Если полковник Проколо, находясь в отставке, инерционно требует от всех послушания и соблюдения правил, солдаты в крепости Бастиани (в романе «Татарская пустыня»; «Il deserto dei Tartari») исправно несут службу в ожидании неведомого врага. Их состояние подобно любому человеческому существованию, смысл которого трудно определить однозначно, потому что большая часть действий человека обесценивается в регулярном повторении. Жизнь в крепости подчиняется строгим законам, за несоблюдение которых должно следовать наказание. Солдат Джузеппе Лаццари самовольно оставляет отряд, чтобы поймать лошадь, которую он видел в пустыне, и не возвращается в крепость со всеми. За этот проступок его ожидает гауптвахта на месяцы. Возвращение Джузеппе невозможно из-за незнания им пароля, а тот, кто оказывается у крепостных стен, не зная пароля, должен быть расстрелян. Лаццари ожидает любого наказания, кроме смерти. Часовой, знающий Джузеппе, трижды спрашивает у медленно подходящего товарища пароль. В третий раз он даже кричит так, словно предостерегает от неминуемой опасности, однако Лаццари продолжает приближаться к крепости. Джузеппе, игнорируя устав, вызывает к человеку, который на службе вынужден отказаться от человеческого в себе: «– Sono io, Lazzari! Non mi vedi? Moretto, o Moretto! Sono io! Ma che cosa fai con il fucile? Sei matto, Moretto? Ma la sentinella non era più Moretto, era semplicemente un soldato con la faccia dura che adesso alzava lentamente il fucile, mirando contro l'amico» («– Это я, Лаццари! Ты меня не видишь? Смуглый, эй, Смуглый! Это я! Что ты делаешь с ружьем? Ты с ума сошел, Смуглый? Но часовой не был больше Смуглым, это был просто солдат с суровым лицом, который медленно поднимал ружье, целясь в друга») [3, 102]. Часовой Смуглый надеется, что старший сержант Тронк, находящийся рядом, даст ему приказ остановиться, однако он сам уже настолько вовлечен в поток служебного рвения, что действительно слышит слова начальства о точном прицеле, хотя Тронк молчит. Часовой стреляет, а потом надеется, что промахнулся. Лаццари обращается к нему с простым признанием: «Oh Moretto, mi hai ammazzato!» («О, Смуглый, ты убил меня!») [3, 103]. Выстрел вызывает «военную суматоху» («un gimescolio guerriero»), однако тревога оказывается ложной: убит один солдат. Убийство нарушившего устав военного многими не оценивается как преступление. Майор Матти, руководящий стрелковой подготовкой, одобрительно отзывается о меткости Смуглого, таким образом признавая и неизбежность случившегося: Лаццари нарушил правила. Старший сержант Тронк, напротив, осознает противоестественность ситуации; он не понимает майора: «Il sergente maggiore lo fissa con occhi duri e capisce. "Ma sì, ma sì" pensa "dagli un premio, carogna, perché ha ammazzato bene. Un magnifico centro, no?" <...> Tronk in

questo momento lo odia. "Ma sì, ma sì, dillo forte che sei contento" pensa "se il Lazzari è morto che te ne frega?"» («Старший сержант сурово смотрит на него и все понимает. Ну да, ну да, дай ему награду, падаль, за то, что он хорошо убил. Великолепный выстрел, не так ли? <...> В это минуту Тронк ненавидит его. "Ну да, ну да, скажи громко, что ты доволен, – думает он. – Тебе наплевать на то, что Лаццари мертв"») [3, 109]. Смерть солдата не на поле брани и от руки сослуживца интерпретируется как наказание за непослушание, нарушение порядка. Марио Миньоне справедливо соотносит сцену убийства с общей темой напряженного ожидания, абсурдного существования: «Una morte che significa il trionfo del regolamento? Forse. Ma soprattutto il trionfo dell'assurdo: in questo clima di sospensione, di inutile attesa, di silenzio assoluto, un unico sparo, lo sparo di un soldato della fortezza che uccide un proprio commilitone!» («Смерть, означающая триумф регламента? Возможно. Но прежде всего триумф абсурда: в этой замершей обстановке бессмысленного ожидания, абсолютной тишины, единственного выстрела, выстрела солдата крепости, убивающего своего сослуживца!») [7, 107]. Убийство в романе «Татарская пустыня», таким образом, может интерпретироваться одновременно как знак действующего закона и как свидетельство редуцированной человечности.

Особую группу составляют тексты, в которых мотив убийства связан с животным, не представляющим в определенном контексте опасности для человека, но символизирующим древний, непостижимый мир, который диссонирует с реальностью. В рассказе «Старый бородавочник» («Vecchio fascoso») люди гонятся за бородавочником только потому, что он безобразен. Они готовы убить зверя, следуя инстинкту уничтожения. Бородавочник, с одной стороны, явлен обычным зверем, с другой – существом символически маркированным: «<...> l'età gli ha generosamente allungato le zanne, gli ha donato una importante criniera di setole gialle, gli ha inturgidito le quattro verruche ai lati del muso, lo ha trasformato in un mostro corporeo di favola, inerme pronipote dei draghi. In lui ora si esprime l'anima stessa della selva, un incanto di tenebre, protetto da antiche maledizioni. Ma nella testa immonda dovrà pur esserci un barlume di luce, sotto il pelame scabro una specie di cuore» («<...> время удлило ему клыки, подарило важную желтую гриву, насадило четыре бородавки на морду, превратило его в сказочное чудовище, беззащитного правнука драконов. Теперь в нем выражается сама душа леса, чары тьмы, защищенные древними проклятиями. Но в нечистой голове возникают проблески света, под грубой шерстью бьется что-то наподобие сердца») [4, 109]. Он назван «правнуком дракона», что подчеркивает его причастность к древнему и опасному миру, но упоминание сердца и проблесков света в голове позволяет увидеть бородавочника как существо, соотносимое с человеком. Концепт убийства является одним из способов противопоставить человеческий и животный миры. Животное убивает потому, что это физиологически обоснованно (например, борьба за пропитание, обязательное сражение с соперником), человек убивает потому, что «оправдывает» это действие более «сложными», чем у животных, мотивами. Умирая, бородавочник обращает взгляд к солнцу не для того, чтобы поймать его последний луч, а чтобы обратиться к нему как к свидетелю свершившейся несправедливости, но никто не откликается: «E non successe nulla...» («Не произошло ничего...») [4, 111]. Животное погибает даже без надежды на грядущую жизнь, так как люди, по ироничному замечанию рассказчика, отказывают животным в наличии души.

Уничтожение человеком животного определяет сюжет рассказа «Убийство дракона» («L'uccisione del drago»). Название представляет собой по форме информативный газетный заголовок, целью которого является сообщение о происшествии, участником которого является существо одновременно фантастическое и реалистичное. События происходят в мае 1902 года, когда Джозуэ Лонго, крестьянин графа Джерола, заявляет, что «видел в Сухой Долине крупную зверюгу, которая походила на дракона» («in valle Secca una grossa bestiaccia che sembrava un drago») [5, 145]. Вспоминается легенда о драконе, который водится в этих местах. Граф Джерол, не верящий в драконов, решает отправиться в небольшую экспедицию в окрестности деревни Палиссано, чтобы проверить слухи. Он

думает найти просто «крупную змею редкого вида» («grosso serpente di specie rara»). С ним отправляются губернатор Андронико с женой и ученые-натуралисты. Экспедиция всеми участниками интерпретируется как охота. В Палиссано губернатор Андронико встречается со старым знакомым, доктором Таддеи, который, услышав о цели поездки, заявляет, что верит в существование дракона и не советует приближаться к нему, потому что дракон изрыгает ядовитый дым. Андронико смеется и, прощаясь с Таддеи, смело восклицает: «Medioevale siete, il mio caro Taddei. Arrivederci a stasera e con la testa del drago!» («Оставайтесь в Средневековье, мой дорогой Таддеи. До встречи сегодня вечером, мы явимся с головой дракона!») [5, 147]. Средневековье представляется охотникам на дракона символом предрассудков. Это антоним здравого смысла, которым руководствуется современный человек. Именно поэтому существо, фигурирующее во многих памятниках Средневековья, не должно быть частью реальности.

В христианском контексте дракон ассоциируется со злом. Он есть сам Сатана, и поэтому борьба с ним естественна. Дракон и вне христианского мира часто интерпретируется как образ зла. И неизменно объявляется герой, который должен уничтожить чудовище. Если восприятие дракона схоже для представителей всех сословий, то коммуникация с чудовищем выстраивается по-разному: «...если церковный дракон без всяких двусмысленностей выбран в качестве символа зла, которое необходимо уничтожить, то народный дракон – это объект более смешанных чувств: прежде всего приношениями его стараются задобрить, угодить ему, прежде чем посмеяться над его поражением, не желая его смерти» [8, 446]. Охотники на дракона встречаются недалеко от его логова юношу с козьей тушей, предназначенной в ежедневную жертву дракону. Граф дорого покупает козу, а молодой человек бежит в деревню за новой, потому что должен сделать подношение зверю. Если жителям Палиссано необходимо умиловить дракона, графу нужно его умертвить, так как он выступает в роли цивилизованного героя, борющегося в XX веке прежде всего против предрассудков.

Чудовище разочаровывает всех, потому что оказывается небольшим, старым, слабым («Se era un drago, era un drago decrepito, quasi al termine della vita»). Однако цель экспедиции не изменяется. Когда дракон выползает из пещеры, в его голову бросают камень, но удар не останавливает животное на пути к козьей туше. Устроивший охоту под названием «экспедиция» граф, встретившись со зверем, стремится уничтожить его сам: «Sembra un invasore da una gioiosa eccitazione, pregustando il massacro» («Предвкушая кровопролитие, он был радостно возбужден») [5, 153]. Джерол стреляет дракону в голову, и одна из пуль попадает в глаз. Покалеченное животное не уплывает в пещеру, а пытается вскарабкаться по горе. Время тянется медленно. Невыносимая жара заставляет всех страдать от жажды и духоты. Андронико обращается к графу со словами, точно характеризующими обстановку и цель «экспедиции»: «C'è un caldo d'inferno. Falla fuori una buona volta, quella bestiaccia. Che gusto tormentarla così anche se è un drago?» («Адская жара. Прикончи скорее эту зверюгу. Какое удовольствие так мучить ее, даже если это дракон?») [5, 156]. Андронико является одним из соучастников кровавой расправы, но при этом напоминает о своеобразном этикете охоты. «Un caldo d'inferno» – символическая характеристика цивилизованного мира. Просвещенное общество ассоциируется с разрушением, жестокостью, подлинным злом, а наивная, простая древность – со смирением и жертвенностью. О жертве дракона становится известно, когда из пещеры, куда он не хотел возвращаться, выползают его детеныши. Дракон, готов был страдать, отвлекать внимание на себя, чтобы не нашли детей, которые выходят лишь после взрыва, устроенного графом для уничтожения животного. Джерол быстро убивает дракончиков. Тогда умирающий дракон подползает к ним и издает вопль, которого никто не слышал, вопль не животного и не человека. Никто не откликается на этот крик о помощи и возмездии, только граф истово стреляет в дракона, желая, чтобы он замолчал. Когда зверь перестает кричать, раздается кашель Джерола, наглотавшегося дыма, исходящего из-под умирающего дракона. Мучительный кашель и оказывается наказанием за содеянное зло, однако автор включает в финал рассказа публицистический абзац, в

котором сатирически комментируются действия человека, не нуждающегося в оправдании, потому что он человек: «Nessuno aveva risposto al suo grido, in tutto il mondo non si era mosso nessuno. <...> Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza dei draghi, sia pure nelle sperdute montagne. Era stato l'uomo ad uccidere e sarebbe stato stolto recriminare» («Никто не откликнулся на его крик, во всем мире никто не шелохнулся. Человек стер древнее пятно мира, хитрый и сильный человек, который устанавливает мудрые законы для порядка, безупречный человек, который борется за прогресс и никогда не смирится с существованием драконов, даже в отдаленных горах. Человек совершил убийство, и было бы бессмысленно его обвинять») [5, 162]. Экспедиция оказывается охотой, которая превращается в убийство существа, символизирующего отживший мир. Персонажи рассказа чувствуют себя обязанными уничтожить дракона как представителя ушедшей эпохи. Символизм и в этом рассказе Дино Буццати растворен в реализме и абсурде: совершается убийство слабого существа, не готового к сопротивлению и пекущегося лишь о сохранении жизни детей ценой собственного существования, убийство, разоблачающее цивилизованного, современного человека.

В рассказе «Ретиарии» («I retiarî») убийство в животном мире так же спровоцировано человеком, как и в историях о бородавчике или драконе. Но теперь человек руководит убийством, устраивая состязание между пауками, битву, напоминающую гладиаторский бой. Именно поэтому автор уже в названии подчеркивает характер сражения, отсылая читателя к римской истории. Ретиарий – это тип гладиатора периода Империи. Его оружием были сеть (rete) и трезубец, поэтому боец именовался retiarîus. «Внешне, да и в технике сражения гладиаторы-ретиарии напоминали рыбаков. Во время сражения они набрасывали сети на основных своих противников – секуторов» [9, 35–36]. Ретиарии не сражались друг против друга. Дино Буццати использует в названии рассказа множественное число, потому что соперниками в битве являются два паука, метафорически названные ретиариями, так как у них есть сети и они оказываются в ситуации боя.

Епископ кончиком трости смахивает обычного паука, сидящего на своей паутине. Это движение не случайно. Человек видит паука и реагирует на него как на существо, образ которого в христианском контексте вызывает естественные ассоциации со злом. Тогда же он обращает внимание на другого, более крупного паука, которого сравнивает сначала с Молохом, потом с драконом, «древним змеем, имя которому Сатана». Второй паук сидит на своей паутине. Епископ желает узнать, что произойдет, если в сеть одного паука поместить другого. Действия человека теперь являются мотивированными: «Dentro alla sua rete, a scopo di esperimento, monsignore lanciò con mossa precisa il primo ragno; il quale vi restò attaccato, invischiandosi» («В его <Молоха> сеть ради эксперимента епископ бросил первого паука, который в ней и запутался») [1, 281]. Большой паук мгновенно бросается на меньшего и опутывает его паутиной. Человек внимательно наблюдает сначала за пленением, потом за коконом, в котором заточен первый паук. Пленнику удается самостоятельно выбраться, и Молох не препятствует его бегству. В природном мире действует закон уважения к находчивости и смелости противника (для паука, сидящего в своей паутине, любое существо, оказавшееся в его пространстве, будет врагом, жертвой). Молох позволяет другому пауку убежать, но человек продолжает ставить эксперимент над живым существом, вмешиваясь в природный порядок: когда пленник бежит, епископ вновь ловит его и во второй раз бросает в сеть («Lo fece oscillare due tre volte a pendolo, poi con delicatezza lo gettò per la seconda volta nella rete») [1, 282]. Если первое действие монсиньора (отправление паука на чужую паутину) еще может интерпретироваться как проявление научного любопытства, то второе представляет собой жестокий поступок, отсылающий к тем гладиаторским боям, смерть в которых была неизбежной и многими зрителями кровожадно ожидаемой.

Молох убивает первого паука, а епископ, наблюдающий за этим, вдруг становится на колени перед страданием, хотя изменить ничего невозможно: «Dio, che cosa aveva fatto! Poco era bastato, un piccolo scherzo sperimentale, a rovinare una vita» («Боже, что он сделал! Одного маленького эксперимента ради шутки было достаточно, чтобы разрушить жизнь») [1, 284]. Вспомним о том, что епископ в Средневековье призван был бороться с драконом, символизировавшим дьявольскую силу. В рассказе Дино Буццати священнослужитель устраивает гладиаторский бой между пауком, напоминающим ему «дракона, древнего змея, носящего имя Сатаны», и другим пауком. Безусловно, пауки и их сети в средневековом контексте ассоциируются со злом, но епископ в финале осознает, что совершено убийство ни в чем не повинного существа. Образы пауков в рассказе «Ретиарии» освобождены от символической коннотации: нет в реальности перед человеком древнего врага, нет правильного гладиаторского боя (ретиарий не сражается против ретиария). Есть природа, беззащитная перед человеком, вторгающимся в мир, который не ведаёт о символах, связанных с ним.

Убийство фантастического существа по имени Бука (Babau) в одноименном рассказе («Il Babau») вписывается в контекст всех убийств, о которых пишет Дино Буццати. Уничтожается существо, которое не соответствует своеобразному плану реальности. Люди закрываются щитом правдоподобия, опасаясь потерять покой. Признание Буки бессмысленным для действительности, отвлекающим от здравомыслящего мира, означает готовность вытеснить его. Инженер Роберто Пауди называет Буку «глупым суеверием» («*stolte superstizioni*») и ругает няню сына за то, что она грозит ему приходом Буки, если малыш будет плохо себя вести. После этого Бука ночью является к самому инженеру: «In quella città, da immemorabile tempo aveva le sembianze di un gigantesco animale di colore nerastro, la cui sagoma stava tra l'ippopotamo e il tapiro. Orribile a prima vista. Ma a ben osservarlo con occhi spassionati, si notava, per la piega benigna della bocca e il luccichio quasi affettuoso delle pupille, relativamente minuscole, una espressione tutt'altro che malvagia. Si intende che, in circostanze di una certa gravità, sapeva incutere trepidazione, e anche paura. Ma di solito eseguiva le sue incombenze con discrezione. <...> Naturalmente, presentandosi all'ingegnere Paudi, l'antica creatura non aveva una faccia troppo bonaria...» («С незапамятных времен он появлялся в этом городе в образе громадного черного животного, похожего одновременно на бегемота и тапира. На первый взгляд ужасного существа. Но стоило внимательно взглянуть в него, как становились заметны добрая улыбка и ласковый блеск в глазах. Конечно, в определенных обстоятельствах он мог внушать трепет и даже страх. Но обычно он вел себя сдержанно. <...> Конечно, явившись к инженеру Пауди, древнее создание не имело добродушного вида...») [2, 7–8]. Бука принимает образ профессора Галлурио, которого Пауди действительно боится. Пережив ночной кошмар, инженер принимает решение уничтожить монстра. Бука приходит к инженеру каждую ночь, и Пауди на заседании муниципального совета заявляет, что в «столице, претендующей быть всегда впереди» («*metropoli, che si vantava di essere all'avanguardia*») невозможно допустить «подобное недоразумение, достойное Средневековья» («*un simile sconcio, degno del medioevo*»). Многие высказываются в защиту Буки как представителя «древней поэтической традиции», однако решение об уничтожении существа принимается. Способ устранения врага выбирают долго, но Пауди предлагает попробовать обыкновенную пулю. За Букой начинается охота. Символичен хронотоп, связанный с исполнением приговора: агенты с автоматами встречают Буку «в холодную ночь при полной луне» («*in una notte gelida di plenilunio*») «на темном углу площади XVI века» («*in un angolo scuro di piazza Cinquecento*»). Он пролетает над ними, и раздаются выстрелы: «Lentamente il Babau si girò su se stesso senza un sussulto e, zampe all'aria, calò fino a posarsi sulla neve. Dove giacque supino, immobile per sempre... <...> In quei pochi minuti il gigantesco coso, come fanno i palloncini bucati si rattrappì a vista d'occhio, si ridusse a una povera larva, divenne il vermettino nero sul bianco della neve, infine anche il vermettino sparì, dissolvendosi nel nulla. Rimase soltanto la turpe chiazza di sangue che prima dell'alba gli idranti dei netturbini cancellarono» («Бука медленно, не вздрогнув,

перевернулся в воздухе и, задрвав лапы, опустился на снег. Он лежал на спине, навсегда лишенный возможности двигаться. <...> За несколько минут эта гигантская штуковина сжалась на глазах, как это делают дырявые воздушные шары, превратилась в бедную личинку, превратилась в черного червячка на белом снеге, наконец и червячок пропал, растворившись в воздухе. Осталось только мерзкое кровавое пятно, которое дворники еще до рассвета смыли с помощью гидрантов» [2, 11–12]. Убить фантастическое существо оказывается просто прежде всего потому, что против него выступает рассудок, отрицающий то, что противоречит нормам, признанным в современном обществе. Именно поэтому убийство древнего существа совершается ночью на средневековой площади. Это своеобразный ответ настоящего прошлому. Цивилизованный мир («il mondo civile») стремится истребить еще «оставшуюся в живых фантазию» («superstite fantasia»). Убийство, таким образом, становится метафорой уничтожения поэзии и воображения.

Животные лишены надежды на защиту от человека. Дракониий предсмертный крик подобен устремленному к солнцу последнему взгляду умирающего бородавочника. Бука растворяется в воздухе. Никто не отзывается на страдания этих существ. Дино Буццати через мотив убийства акцентирует абсурдность существования человека, противоестественность многих его устремлений, объяснимых причастностью к цивилизации.

1. Buzzati Dino. *Sessanta racconti*. Milano, 1958.
2. Buzzati Dino. *Le notti difficili*. Milano, 1972.
3. Buzzati Dino. *Il deserto dei Tartari*. Milano, 1979.
4. Buzzati Dino. *180 racconti*. Milano, 1982.
5. Buzzati Dino. *I sette messaggeri*. Milano, 1984.
6. Buzzati Dino. *Barnabo delle montagne. Il segreto del Bosco Vecchio*. Milano, 1984.
7. Mignone Mario B. *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, 1981.
8. Копычева Т.А. *Мифологическое драконоведение*. М., 2021.
9. Паолуччи Ф. *Гладиаторы: обреченные на смерть*. М., 2007.

НАУЧНЫЕ СОБЫТИЯ / SCIENTIFIC EVENTS

В.А. Телкова

V.A. Telkova

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЯЗЫКА»

INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE "ACTUAL PROBLEMS OF MODERN LINGUISTICS AND METHODS OF LANGUAGE TEACHING"

В Елецком государственном университете имени И.А. Бунина 21 ноября 2023 г. проходила Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка», посвященная памяти профессора, доктора филологических наук Виктора Григорьевича Головина.

Конференцию организовала кафедра русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина совместно с кафедрой славянской филологии Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова (Беларусь). Научный форум объединил около 90 ученых не только из российских вузов (Белгорода, Волгограда, Вологды, Воронежа, Ельца, Калуги, Краснодара, Липецка, Москвы, Нового Уренгоя, Оренбурга, Санкт-Петербурга, Симферополя, Тюмени, Тулы), в ней приняли участие представители ближнего и дальнего зарубежья (Беларуси, Венгрии, Ирана, Италии, Казахстана, Китая, Словацкой республики).

Открыла конференцию проректор по научной и инновационной деятельности, доктор педагогических наук Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина С.Н. Дворяткина. В своем вступительном слове она высоко оценила многолетнюю научную и педагогическую деятельность профессора В.Г. Головина и выразила пожелания успехов конференции.

Своими воспоминаниями о В.Г. Головине как человеке и ученом поделилась доцент Л.И. Головина. По ее мнению, Виктор Георгиевич сочетал в своем лице ученого-лингвиста, методиста-практика и прекрасного семьянина. Он был человеком весьма эрудированным, неординарным, увлеченным своей наукой, но при этом оставался любящим и заботливым мужем и отцом.

Выступавшие с докладами на пленарном заседании ученые-лингвисты говорили о творческом пути В.Г. Головина, его вкладе в развитие общей теории словообразования, русской морфемике и лексической деривации, а также осветили ряд актуальных проблем речевого функционирования языковых единиц, истории и диалектологии русского языка, лингвистического анализа текста и методики преподавания славянских языков.

В центре внимания доклада д.ф.н, проф. Е.Н. Ильиной (Вологда) «Отономастическое словообразование в вологодских говорах» находилась проблема семантического словообразования в свете теории номинации на материале отономастических дериватов. На примере описания вологодских говоров были показаны основные способы образования отономастической лексики по известным словообразовательным моделям. Выявление

определенных словообразовательных элементов позволяет, по мнению лингвиста, получить «языковую картину мира» носителей русских народных говоров, поскольку общеизвестно, что номинации в языке подвергаются наиболее значимые для его носителей реалии объективной действительности.

В совместном докладе проф. Шаталовой О.В. (Елец) и доц. Молнар Ангелики (Республика Венгрия) «Внутренняя репрезентация личности и жизненного пути Ильи Ильича Обломова через метафорические обобщения» были предложены для рассмотрения метафорические образы: *без(действие)*, *огонь/тление*, *покой*, *пирог*, в которых отражается мировоззрение героя. Было обнаружено диалектическое соответствие тех же метафор в отношении антипода Обломова – Штольца, что обуславливает традиционно признаваемую парадоксальность их дружбы.

В докладе проф. Л.Н. Верховых (Воронеж) «Новаторская деятельность М.В. Ломоносова в контексте лингвистического краеведения» детально рассматривались основные инновационные достижения М.В. Ломоносова в лингвокраеведческом аспекте: создание первоначальной научной классификации диалектов, обращение к народному языку при научном описании русского языка, сбор (с привлечением местных жителей) региональной топонимии для редактирования карт, применение интегрированного (история, география, лингвистика) подхода для научного изучения местных названий.

Проблемы применения инновационных образовательных технологий в учебном процессе вуза были затронуты в докладе «Опыт применения дистанционных образовательных технологий в преподавании исторической грамматики русского языка» проф. О.В. Зуевой (Беларусь). Автор предложил формы организации работы студентов филологического факультета, учитывающие психологические особенности поколения центениалов.

На конференции работало шесть секций. В докладах секционных заседаний была отражена не только лингвистическая, но и литературоведческая и методическая проблематика.

На заседании секции «Славянские языки: проблемы словообразования, лексикологии и грамматики», было заслушано 7 докладов. Репрезентация национально-культурной специфики и межъязыковые связи и параллели в лексике и фразеологии на материале русского, польского и украинского языков нашли свое отражение в выступлениях Н.Ф. Грозьян «Идеографическая группа фразеологических единиц 'поведение человека' (на материале русского и украинского языков)», Д.С. Теклюк «Полонизмы в русском языке: лексико-семантическое поле 'военное дело'», С.В. Толстолицкой «Семантическая характеристика фразеологических единиц, обозначающих пороки человека, в русском и украинском языках», Т.И. Прудниковой «Фразеологическое поле 'речевая деятельность' как фрагмент фразеологической картины мира (на материале русского и украинского языков)», М.Ю. Килиной «Русское 'успех' и польское 'sukces': о происхождении лексем». В секции были также прослушаны доклады В.К. Харченко «Окказиональное пространство современной речи: метафоры и словотворчество» и К.Ю. Давлетшиной «Много шуму и маловато толку (варианты окончания существительных в родительном падеже)».

В рамках секции «Лингвокогнитивные и лингвокультурологические аспекты изучения славянских языков» были освещены проблемы взаимодействия языка и культуры, места и роли отдельных ментальных сущностей в национально-языковой картине мира. Наибольший интерес у участников этой секции вызвали доклады В.А. Бурцева «Адсубъективация говорящего при деривации высказываний в дискурсе», Е.Н. Ужеговой «'Концепт' к проблеме дефиниции термина», П.А. Катышева «Дискурсивные аспекты интерпретации конфликтогенных текстов», Е.А. Поповой «Покушение на русскую ментальность в современном Интернет-пространстве и проблема формирования медийно-информационной грамотности обучающихся», Кесарь Мехраби «Дискурсивное мышление при овладении русским языком в условиях иранских университетов», С.Г. Малявина

«Объяснительные возможности лингвистического моделирования», Маджид Эстири «Язык и культура как неотъемлемые элементы на фоне русского и персидских языков».

Многоаспектный характер русского слова в художественном тексте был отражен в докладах на заседании секции «Художественный текст как продукт национальной культуры». В выступлениях Н.В. Малининой «Языковые средства выражения в аспекте современных ценностей (повесть Е.Г. Водолазкина "Близкие друзья")», О.А. Селемеевой «Экспликация семантической диады 'жизнь-смерть' в художественной картине мира И.А. Бунина-поэта», О.С. Шуруповой «Русская культура в романе А.И. Солженицына "В круге первом"», Е.В. Суровцевой «Стилистические особенности иерейской прозы в контексте преподавания русского языка в иностранной аудитории (на материале рассказа "Детективная история" протоирея Александра Авдюгина)», О.В. Седовой «Символика цветообозначения 'белый' в произведениях В.А. Никифорова-Волгина», Марзие Яхьяпур «Стихи Гафиза, люгтя и луна! (Георгий В. Иванов)» дается комплексный анализ художественно-эстетических функций слова при их употреблении в языке художественной литературы, подчеркивается его роль в выражении художественно-эстетических идеалов писателя.

Секционные заседания «Межкультурная коммуникация в условиях процесса глобализации и унификации культур», «Взаимодействие национальных языков и культур в переводческой деятельности» были посвящены обсуждению различных аспектов межкультурной коммуникации и проблем перевода как культурологического явления. С докладами выступили Ван Юэжу «Российско-китайская межкультурная коммуникация в условиях процесса глобализации и унификации культур – сотрудничество в области образования на фоне инициативы "Один пояс, один путь"», У.И. Турко «Единицы фонетического уровня как источники национально-культурной информации», С.Г. Мехтиханлы «К вопросу обучения русскому речевому этикету иранских студентов», Суси Магдалена «Взаимодействие индонезийского языка и культуры при переводе русскоязычных текстов», Хованец Марек «Межкультурные аспекты перевода юридического термина 'мера пресечения' на словацкий язык».

На заседании секции «Актуальные проблемы методики преподавания славянских языков» обсуждались вопросы организации учебного процесса, содержания лингвистического образования, конкретные методики обучения русскому языку как родному и иностранному. В числе других прозвучали доклады Т.Г. Бирюковой «Приемы стилистического анализа текста при подготовке к ЕГЭ по русскому языку», О.С. Прокофьевой «Влияние процесса цифровизации на преподавание русского языка в средней школе», О.В. Дониной «Технологии искусственного интеллекта в преподавании РКИ», А.Е. Агмановой «Формирование навыков определения рода существительных на уроках русского языка в казахской школе», С.В. Ларцина «Визуальные новеллы как средство развития рецептивных умений при обучении русскому языку как иностранному», Е.А. Усачевой «Проблемы повышения мотивации к выбору и изучению русского языка как первого иностранного в странах Центральноафриканской Республики», У. Тун «Особенности изучения предложений с косвенной речью китайскими студентами в рамках обучения РКИ».

По общему мнению, высказанному многими участниками конференции, ее работа способствовала лучшему осмыслению научного наследия В.Г. Головина и тех аспектов научных исследований, которые были стимулированы его многогранной исследовательской и педагогической деятельностью.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Вероника Игоревна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета имени Л.Н. Толстого (Тула). E-mail: istinijobraz@mail.ru

Архангельская Юлия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Тульского государственного педагогического университета имени Л.Н. Толстого (Тула). E-mail: archangelju@yandex.ru

Бурцев Владимир Анатольевич – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: ivburcev@yandex.ru

Жиляков Сергей Викторович – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента Белгородского государственного национального исследовательского университета (Старооскольский филиал) (Старый Оскол). E-mail: szhil@list.ru

Иванюк Борис Павлович – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературоведения и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: odinal47@mail.ru

Иоскевич Марина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Республика Беларусь, Гродно). E-mail: marioskevich@yandex.ru

Кораблев Александр Александрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности Донецкого государственного университета (Донецк). E-mail: dikoepole@rambler.ru

Ломакина Светлана Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературоведения и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: samal66@yandex.ru

Сарычев Ярослав Владимирович – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского (Липецк). E-mail: sarychev.yaroslav@yandex.ru

Соловьева Екатерина Ивановна – аспирант кафедры отечественной филологии Ивановского государственного университета (Иваново). E-mail: kcgoldendove@mail.ru

Ушакова Александра Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы университета

Синергия, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Международного инновационного университета (Нижний Новгород). E-mail: alexush@yandex.ru
Телкова Валентина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: telkova.2014@bk.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 (Регистрационный номер: 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).

Всем статьям журнала присваивается цифровой идентификатор DOI

Принимаются материалы по следующим группам научных специальностей:

5.9.1 Русская литература и литература народов Российской Федерации

5.9.2 Литературы народов мира

5.9.3 Теория литературы

5.9.5 Русский язык. Языки народов России

5.9.6 Языки народов зарубежных стран

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

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. Редакция имеет право на собственное редактирование присланной рукописи без ущерба для ее содержания и авторского стиля. Новый вариант авторской рукописи должен быть представлен в редакцию 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 редакция 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 4 (59)

Технический редактор — Н. П. Безногих

Техническое исполнение — В. М. Гришин

Дизайн обложки — Б. П. Иванюк

Подписано в печать 18.12.2023

Дата выхода в свет 19.12.2023

Бумага 49,5 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 109

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