

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

# **ФИЛОЛОГОС**

*Выпуск 4 (63)*

Елец – 2024

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**

**О. В. Шаталова**, д-р филол. наук (Елец, Россия) – гл. редактор; **Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук (Гродно, Беларусь), **В. Р. Аминова**, 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. Инаньыр**, 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 (63). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А.Бунина, 2024. – 107 с.

В 63-м выпуске научного журнала «Philologos» публикуются статьи по теории языка и переводоведению, лексикологии и лексикографии, жанрологии и поэтики текста, русской литературе. Ряд статей посвящен творчеству И.А. Бунина.

Адресуется профессиональной аудитории.

The 63rd issue of the scientific journal PHILOLOGOS publishes articles on the theory of language and translation studies, lexicology and lexicography, genre and poetics of text, and Russian literature. A number of articles are devoted to the work of I.A. Bunin. The issue is intended for the targeted audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный  
университет им. И.А. Бунина, 2024  
© Авторы статей, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

### Теория языка / Theory of Language

<i>Бурцев В.А.</i> Основные понятия и концепция риторической теории периода М.В. Ломоносова.....	5
<i>Burtsev V.A.</i> The Basic Concepts and Concept of the Rhetorical Theory of the Period of M.V. Lomonosov.....	5
<i>Дашинский В.В.</i> Библионимическая доминанта в структуре модели ономастического творчества.....	15
<i>Dashchinsky V.V.</i> The Biblionymic Dominant in the Structure of the Model of Onomastic Creativity .....	15

### Переводоведение / Translation studies

<i>Полищук Н.А.</i> Образ получателя в текстах Четвероевангелия русского Синодального перевода Библии.....	21
<i>Polishchuk N.A.</i> The Image of the Listener in the Texts of the Four Gospels of the Synodal Translation of the Bible.....	21
<i>Сергиенко О.С., Ушакова В.В.</i> Реалии в повести «Собачье сердце» М.А. Булгакова и способы их передачи в чешских переводах.....	28
<i>Sergienko O.S., Ushakova V.V.</i> Realia in M. Bulgakov's Novella "The Heart of a Dog" and Methods of Their Transfer in Czech Translations.....	28

### Лексикология и лексикография / Lexicology and Lexicography

<i>Бородина Н.А.</i> Семантическая группа демонимов в поэтическом наследии И.А. Бунина.....	36
<i>Borodina N.A.</i> The Semantic Group of Demononyms in I.A. Bunin's Poetic Heritage.....	36
<i>Гончарова Т.В.</i> Феномен идентичности в зеркале языка: к проблеме лексикографического портретирования.....	43
<i>Goncharova T.V.</i> Identity Phenomenon in the Mirror of Language: to the Problem of Lexicographical Portrait.....	43

### Жанрология и поэтика текста / Genre and Poetics of the Text

<i>Жилияков С.В.</i> «На рождение в севере порфирородного отрока» Г.Р. Державина в контексте традиции стихотворного генетликаона: мнемонический аспект.....	52
<i>Zhilyakov S.V.</i> "On the Birth of a Porphyrogenital Boy in the North" by G.R. Derzhavin in the Context of the Tradition of the Poetic Genetliakon: the Mnemonic Aspect.....	52
<i>Сафонова Т.В.</i> Языковое воплощение темы детства в повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука».....	59
<i>Safonova T.V.</i> The Linguistic Embodiment of the Theme of Childhood in S.T. Aksakov's Novella "The Childhood Years of Bagrov the Grandson".....	59
<i>Трубицина Н.А., Попова Г.Н.</i> Семантика звука в рассказе И.А. Бунина «Антоновские яблоки».....	66
<i>Trubitsina N.A., Popova G.N.</i> Semantics of Sound in the Story by I.A. Bunin "Antonov Apples".....	66

<i>Семенова Т.А.</i> Эхо Ф. Сологуба в онтопоэтике В. Пелевина: к постмодернистской трансформации концепции несовершенного демиурга.....	74
<i>Semenova T.A.</i> F. Sologub's Echo in V. Pelevin's Ontopoetics: Towards a Postmodern Transformation of the Imperfect Demiurge Concept.....	74
<i>Ушакова А.Н.</i> Поэтика заглавия в творчестве Дино Буццати.....	80
<i>Ushakova A.N.</i> The Poetics of the Title in the Works of Dino Buzzati.....	80

### **История русской литературы / History of Russian Literature**

<i>Сарычев Я.В.</i> И.А. Бунин в «Молодой поэзии».....	87
<i>Sarychev Ya.V.</i> I.A. Bunin in "Young Poetry".....	87
<i>Ломакина С.А.</i> Этическая картина мира в рассказах И.А. Бунина конца XIX века.....	93
<i>Lomakina S.A.</i> The Ethical Picture of the World in the Stories of I.A. Bunin at the End of the XIX Century.....	93
<i>Скрипникова Т.И.</i> Активизация религиозных тем, сюжетов, мотивов в творчестве И.А. Бунина 1920-х годов (рассказ «Святитель»).....	99
<i>Skripnikova T.I.</i> Activation of Religious Themes, Stories and Motives in the Works of I.A. Bunin in the 1920s (The Story "The Saint").....	99

<b>Сведения об авторах</b> .....	105
----------------------------------	-----

<b>Для авторов</b> .....	107
--------------------------	-----

**ТЕОРИЯ ЯЗЫКА / THEORY OF LANGUAGE****В.А. Бурцев  
V.A. Burtsev****ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И КОНЦЕПЦИЯ РИТОРИЧЕСКОЙ  
ТЕОРИИ ПЕРИОДА М.В. ЛОМОНОСОВА****THE BASIC CONCEPTS AND CONCEPT OF THE RHETORICAL  
THEORY OF THE PERIOD OF M.V. LOMONOSOV**

*В работе рассматривается риторическая теория периода М.В. Ломоносова и описываются критерии, которыми руководствовался ученый, предлагая свое понимание периода. Актуальность исследования определяется необходимостью изучения особенностей риторической концепции Ломоносова, без которой невозможно адекватное научное представление о его роли в истории русской поэзии и русского литературного языка. Материалом исследования служит только Риторика 1748 г. («Краткое руководство к красноречию»). Выдвигается гипотеза, что этот риторический трактат носит многоаспектный филологический характер и, помимо изложения собственно риторических проблем, содержит также теорию высокого стиля русского литературного языка первой половины XVIII века и развернутую теорию предложения. Делается вывод, что в теории периода Ломоносова контаминируются два аспекта изучения этой категории: грамматический и риторико-стилистический. В аспекте грамматики в Риторике 1748 обосновывается тезис о тождестве периода и предложения. Общей предпосылкой их отождествления служит высказанное в Риторике 1748 положение о том, что мысль отражает суждение, эквивалентом которого в речи выступают как предложения, так и периоды. Показано, что Ломоносов значительное внимание уделяет определению грамматических свойств периодических конструкций, что является новым в ретроспективе ораторских учений. В риторико-стилистическом аспекте характеристика периодов дается через общие эстетические представления Ломоносова на язык и стиль высоких жанров литературы. Внешняя форма периодов рассматривается Ломоносовым как контурное средство передачи интонационного строения стихотворных произведений высокого стиля. В Риторике 1748 выделены круглые, отрывные и зыблющиеся периоды, эксплицирован принцип их распределения в композиционных формах стиха, рассмотрены экспрессивные функции периодов и их структурных элементов. В статье также показано, что в теории периода Ломоносова в фокусе внимания оказывается единица текста, «союз периодов», формальное строение которой раскрывается в связи с проблемой эстетической значимости и выразительности речи.*

**Ключевые слова:** период, М.В. Ломоносов, теория риторики, союз периодов, высокий стиль

*The work examines the rhetorical theory of the period of M. Lomonosov describes the criteria that guided the scientist, offering his understanding of the period. Russian Russian literature The relevance of the research is determined by the need to study the features of Lomonosov's rhetorical concept, without which an adequate scientific understanding of his role in the history of Russian poetry and the Russian literary language is impossible. The research material is only the Rhetoric of 1748 ("A brief guide to eloquence"). The hypothesis is put forward that this rhetorical treatise has a multidimensional philological character and, in addition to presenting the rhetorical problems themselves, also contains a theory of the high style of the Russian literary language of the first half of the XVIII century and a detailed theory of the sentence. It is concluded that in the theory of the Lomonosov period, two aspects of the study of this category are contaminated: grammatical and rhetorical-stylistic. In the aspect of grammar in the Rhetoric of 1748, the thesis on the identity of period and sentence is substantiated. The general premise of their identification is the statement expressed in the Rhetoric of 1748 that thought reflects a judgment, the equivalent of which in speech are both sentences and periods. It is shown that Lomonosov pays considerable attention to the definition of grammatical properties of periodic constructions, which is new in the retrospect of oratorical teachings. In the rhetorical and stylistic aspect, the characteristic of the periods is given through Lomonosov's general aesthetic views on the language and style of high genres of literature. The external form of periods is considered by Lomonosov as a contour means of conveying the intonation structure of poetic works of high style. In the Rhetoric of 1748, round, detached and fluctuating periods are highlighted, the principle of their distribution in the compositional forms of verse is explicated, the expressive functions of periods and their structural elements are considered. The article also shows that in the theory of the Lomonosov period, the focus of attention is on the unit of text, the "union of periods", the formal structure of which is revealed in connection with the problem of aesthetic significance and expressiveness of speech.*

**Key words:** period, M.V. Lomonosov, theory of rhetoric, union of periods, high style

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-5-14

Изучению наследия М.В. Ломоносова, начиная уже с XVIII в., посвящено более 2500 тысяч работ [1, 13]. Но все-таки некоторые вопросы до настоящего времени малоисследованы. Это, в частности, вопросы, которые касаются языка произведений Ломоносова в связи с теоретической филологией ученого [18; 22]. В качестве специального предмета этот вопрос рассматривается в коллективной монографии участников проекта «Словарь языка М.В. Ломоносова» [22]. В целом в исследованиях по этому проекту ставилась задача показать, что литературная практика Ломоносова – это своеобразная проверка верности его филологических взглядов (об этом: [22, 10]). Такая же задача ставилась и в некоторых наших работах, посвященных деятельности Ломоносова как ритора и поэта [5; 6]. Цель данной статьи – рассмотреть риторическую теорию периода Ломоносова, которая представлена в его трактате «Краткое руководство к красноречию» [13] (далее – Риторика 1748), и описать основные понятия и концепцию, которой руководствовался ученый, предлагая свое понимание периода. Важно отметить, что именно Ломоносов ввел понятие периода в русскую лингвистику [2, 2], изучение которого продолжается и в настоящее время [4; 15; 17; 19].

Как представляется, без определения особенностей риторической концепции Ломоносова невозможно адекватное научное представление о его роли в истории русской поэзии и русского литературного языка (см. [3]). Этим определяется актуальность настоящего исследования.

Материалом данной работы служит только Риторика 1748. Как известно, кроме нее, Ломоносов написал еще один риторический трактат – «Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия» (Риторика 1744). Выбор в пользу Риторике 1748 обусловлен двумя причинами: во-первых, именно ее текст как итог размышлений Ломоносова над риторическими проблемами [18, 14] предоставляет более многосторонний материал, в том числе в связи с задачей уточнения теории периода. Во-вторых, жанр риторике не определял текст этого трактата как исключительно риторическое произведение. В работах В.В. Виноградова, Е.Г. Ковалевской и др. исследователей показано, что, помимо собственно теории риторике, в этой работе Ломоносова изложена также теория высокого украшенного слога русского литературного языка первой половины XVIII в. [11, 172; 8, 26] и развернутая теория предложения. В настоящей статье мы также будем исходить из того, что Риторика 1748 носит многоаспектный филологический характер, и что он не мог не отразиться на теории периода. На это, в частности, указывает то, что понятие периода рассматривается в Риторике 1748 во всех трех ее разделах: «О изобретении», «О украшении», «О расположении», т.е. с разных точек зрения. Это дает основания полагать, что учение о периоде в «Риторике» Ломоносова охватывает комплекс вопросов, и они связаны также с синтаксисом (как разделом науки о языке) и стилистикой (в плане взаимоотношения стиля и нормы применительно синтаксису высокого стиля литературного языка).

Дальнейшее изложение строится с учетом порядка следования разделов Риторике 1748, в которых описывается понятие периода.

**1. Понятие периода в разделе «О изобретении».** В первой части Риторике 1748 – «О изобретении» – Ломоносов характеризует период сквозь призму понятия предложения. Определение предложения дано Ломоносовым, в частности, в «Российской грамматике» [14]. Здесь предложение называется «речью» [8, 26]. Приведем определение предложения из «Российской грамматике»:

«Сложение знаменательных частей слова, или речений, производит речи, полный разум в себе составляющие чрез снесение разных понятий. Например: *Начало премудрости есть страх Господень*». (Российская грамматика, §80).

В свою очередь, как показано в [8; 9], понятие предложения в Риторике 1748 тесно связано с логической теорией суждения (или, по терминологии того времени, «рассуждения»).

«Сложенные идеи, – пишет Ломоносов в «Риторике», – состоят из двух или многих простых идей между собою сопряженных и совершенный разум составляющих... Ежели сложенная идея состоит из многих простых, тогда нередко сопрягаются иные из них союзами и предлогами, например: *богатство и честь суть побуждения к трудам*. Таким образом сложенные идеи по-логически называются рассуждениями, а когда словесно или письменно сообщаются, тогда их предложениями называют (Риторика 1748, §33–34).

Учение о предложении в данном разделе Риторике 1748 сливается с учением о периоде. Объяснение этому дает сам Ломоносов, когда пишет, что «учение о периодах предлагается здесь, поколику они суть сложенные идеи. О украшении и расположении оных следует во второй и третьей части сей книги» (Риторика 1748, §47). «Сопряжением простых идей составленные предложения называются по-риторически периодами. Которые ежели когда полагаются в слове без такой взаимной принадлежности, которая разум одного связывает с разумом другого, то называются они одночленными, например: *доброе начало есть половина всякого дела. Добрый конец все дело венчает*» (Риторика 1748, §40).

Как видно, явное отождествление периода и предложения в Риторике 1748 обусловлено стремлением Ломоносова выявить собственно языковую основу

периодических конструкций. Этот подход, который, очевидно, можно назвать «структурно-грамматическим», проявляется и тогда, когда Ломоносов описывает синтаксический характер периодов, выделяя, во-первых, разные варианты синтаксического состава главных членов предложения, во-вторых, типы периодов по количеству предложений (одночленные, двучленные, тричленные, четырехчленные).

«Одночленные периоды могут в себе иметь: 1) одно подлежащее и одно сказуемое; 2) много подлежащих и одно сказуемое; 3) одно подлежащее и много сказуемых; 4) много подлежащих и сказуемых. Пример первого суть два периода (§40). Пример второго: *Молодых людей нежные нравы, во все стороны гибкие страсти и мягкие их и воску подобные мысли добрым воспитанием управляются.*

Пример третьего из Цицероновой речи за Лигария:

*Мы учились в одном доме, в поле были товарищи, потом свойством соединились и всегда верную дружбу между собою имели.*

Пример четвертого:

*Роскошь и праздность, как два сосца всех пороков, вливают под видом сладости бедственную язву в душу и тело, наносят несносные оскорбления, бедность и смертоносные болезни» (Риторика 1748, §40).*

«Когда два или многие логические предложения будут между собою иметь взаимную принадлежность, которая разум одного связывает с разумом других, в таком случае период называется двучленный, ежели два, – тричленный, ежели три, – четырехчленный, ежели четыре предложения помянутым образом связаны. Примеры двучленного периода:

*Чрез добрые дела заслужить можно честь, получить богатство и бессмертное по себе имя оставить; для того должно удаляться пороков и добродетели держаться как вожда к благополучию.*

*Хотя четвертую часть света Америку пространым океаном от нас натура отделила, однако рачению и отважности человеческой чрез все бывающие в нем опасности путь открылся.*

*Кто хочет большим быть, Тот должен всем служить.*

Примеры тричленных:

*Ежели бы небо благоволило, чтобы человек препровождал жизнь свою безбедно, то бы он своего счастья не мог чувствовать.*

*Хотя когда небо ясно и море безмятежно, однако искусный кормщик бодрствует, равно так, когда оно сильною бурей возмущено.*

*Кто справедливой похвалы желая ищет премудрости, тот прежде всего в сердце своем положить должен, чтобы он всею мыслию своею всевышнего творца почитал и боялся.*

Примеры четырехчленных:

*Кто благодеяния не помнит, тот не токмо одного не достоин, но равно так оставлен быть должен, как неплодная земля презренна бывает» (Риторика 1748, 42).*

Необходимо отметить, насколько далек здесь ломоносовский анализ от того, которым занималась традиционная риторика, не выходящая за рамки исследования логических и ритмических признаков периодических конструкций. Ломоносов, прежде всего, указывает грамматическую основу периодов, которая освещает их языковую природу как синтаксических единиц. Общей же предпосылкой их определения служит положение о том, что мысль отражает суждение, эквивалентом которого в речи выступают как предложения, так и периоды. Логическое включается в синтаксис, что, в свою очередь, определяет грамматическую интерпретацию периода и поднимает вопросы, сами по себе не следующие из этого понятия: например, характеристику членов периода как предложений и описание возможных вариантов их синтаксической структуры.

Вторая интерпретация периода в Риторике 1748 дана уже не с точки зрения возможной синтаксической структуры его компонентов, а сквозь призму риторической проблемы амплификации (распространения). Суть этой проблемы состояла в том, чтобы

описать разнообразные приемы распространения (расширения структуры) словосочетаний, предложений и целостных отрезков текста. По словам Ломоносова, «распространение риторическое есть присовокупление идей к кратким предложениям, которые их изъяснить и в уме живые представить могут. И посему риторические распространения не должны быть пустые собрания речений, мало или ничего к вещи принадлежащих, которые больше разум отягощают и отнимают кратко слова ясность» (Риторика, §48).

Именно в русле этой проблемы Ломоносов осмысливает понятие периода, ставя в один ряд его определение и формулировку целей амплификации: «Предложения логические в рассуждении совершенного разума суть то же, что у риториков периоды» (Риторика 1748, §34 и §40). «Итак, когда к предложениям присовокупаются идеи для явственнейшего оных воображения в уме, то и периоды приполняются. И посему распространения риторические включают в себе и пополнение периодов» (Риторика, §49).

Изложение конкретных способов «распространения слов» и «пополнения периодов» находится, в сущности, за пределами грамматического учения. Ломоносов описывает общие «места риторические», т.е. логические приемы разработки темы и подхода к обсуждаемым вопросам и дает критерии, относящиеся к стилистической оценке «распространенного слова». Ломоносов, в частности, пишет: «При распространении слова наблюдать надлежит: 1) чтобы в подробном описании частей, свойств и обстоятельств употреблять слова избранные и убогость весьма подлых, ибо оне отнимают много важности и силы и в самых лучших распространениях; 2) идеи должно хорошие полагать наперед (ежели натуральный порядок к тому допустит), которые получше, те в середине, а самые лучшие на конце так, чтобы сила и важность распространения в начале была уже чувствительна, а после того отчасу возрастала и к концу была устремительна» (Риторика 1748, §72).

Все это может быть, хотя и в некоторой степени условно, отнесено к традиционной ораторской доктрине о топосах – одной из областей своеобразного учения о «логике речи».

Однако и здесь проявляется общий трафарет грамматической точки зрения на период. Прежде всего, в этом отношении типична характеристика «умножительного» способа распространения периодов. «Распространений, указывает Ломоносов, – суть два рода – умножительный и увеличительный. Оба в том сходны, что слово распространяют, но тем разнятся, что первое больше расширяет и служит к пополнению периодов, второе придает ему притом больше важности. Однако увеличительное распространение разнится от возвышения слова, ибо сие возносит, а оно наполняет; сие придает силы, а оно изобилия; сие устремляет, а оно разливает; возвышение больше от украшения, а увеличительное распространение от изобретения зависит» (Риторика 1748, §50).

«Умножительные распространения состоят по большей части в приличных приложениях» (Риторика 1748, §53). К ним Ломоносов относит разные типы определений (согласованных и несогласованных, обособленных и необособленных), а также обстоятельств. Ср.: «1) имена прилагательные и причастия, как: *сильная рука, шумящий ветер*; 2) причастия, сочиненные с падежами своих глаголов, например: *поля, услаждающие надеждою жатвы земледельцев*; 3) существительные имена, с родительным падежом сочиненные, например: *натура – дочь гремящего над нами и матери всех племен земных*; 4) наречия, как: *быстро смотреть, великодушно прощать*; 5) существительные с прилагательными, сочиненными со своими падежами, например: *в сей день, блаженная Россия, любезна небесам страна*» (Риторика 1748, §53).

Таким образом, ученый, включая в Риторiku теорию предложения, переносит методы его исследования на период. Понятие периода при этом подвергается грамматической характеристике и выступает в данном разделе Риторики 1748 как тождественное понятию предложения. Неслучайно, что в ретроспективе ораторских учений, как считают исследователи, ломоносовское понятие периода оказывается «самым широким за все время развития теории периодической речи» [16, 7].

Кажется странным, что Ломоносов совсем не уделил внимания признакам периода как единице со своей структурной спецификой. Но, возможно, с его точки зрения, утверждение точных маркеров периода на фоне общей направленности Риторике 1748 к описанию норм высокого стиля (украшенной речи) таило в себе известную теоретическую «угрозу» для освоения принципов организации эстетически значимых речевых образований. Вот что об этом пишет сам Ломоносов: «В составлении периодов некоторые учат полагаться много на союзы, которыми члены их соединены бывают, рассуждая, что по ним предлагаемые разумы яснее изображены и украшены быть могут. Но сие от искусных почитается за самую тщету, ибо что может то пособить, ежели и расположить союзы, например: *хотя, однако, не токмо, но и*, ежели идеи в них неместны или еще и не приисканы? А когда их довольно изобретено, то уже союзы сами собою найдутся. К тому же по предписанным союзам идеи располагать весьма опасно, ибо часто от того происходят принужденные и ложные рассуждения» (Риторика 1748, §45).

**2. Понятие периода в разделе «О украшении».** В этом разделе Риторике 1748 особое внимание уделяется тем аспектам построения периодов, которые, с точки зрения современных подходов к изучению текста, можно было бы отнести к предмету синтаксической стилистики (см., например, [20]). Это вопросы о синтаксическом строении периодов, их типах и значимости тех или иных элементов в структуре периода для создания экспрессии, а также вопросы, которые касаются распределения периодов внутри поэтической строфы. Прежде всего, следует отметить замечания Ломоносова, связанные с логическими и экспрессивными функциями периодов в зависимости от использования в них союзов. В §324 Ломоносов пишет: «Члены в периодах и целые периоды, особливо в высоких стремительных материях, большее великолепие и силу имеют, ежели союзы выкинуты будут, которые миновать можно, например:

*Великой похвалы достоин,  
Когда число своих побед  
Сравнить сраженьям может воин  
И в поле весь свой век живет;  
Но ратники, ему подвластны,  
Всегда хвалы его причастны.*

Здесь наперед отставлен союз *хотя*, который, будучи приложен, много бы силы отнял. Из сего еще видно, что периоды сильно и великолепно начинаются с косвенных падежей имен, важные вещи значащих» (Риторика 1748, §324).

«Союзы, – пишет дальше Ломоносов, – не что иное суть, как средства, которыми идеи соединяются; итак, подобны они гвоздям или клею, которыми части какой махины сплочены или склеены бывают. И как те махины, в которых меньше клею и гвоздей видно, весьма лучший вид имеют, нежели те, в которых споев и склеек много, так и слово важнее и великолепнее бывает, чем в нем союзов меньше <...>» (Риторика 1748, §324).

В.В. Виноградов в работе [9] сопровождает эти тезисы следующим комментарием: «При оценке выразительности сложных предложений, сложных периодов Ломоносов рекомендует обращать больше внимания на мысль, на ее ход, на содержательность ее развития, чем на внешнюю эффектность формы. Он иронически характеризует и отрицает формализм как бы заранее данных внешних схем построения сложных предложений при помощи союзов и симметрического их расположения» [9, 213]. Этот комментарий В.В. Виноградова весьма показателен. Показательно и то, что мотивы рассуждений Ломоносова постоянно повторяются и восходят они к принципиальной установке Риторике на описание норм украшенной речи. Характерная черта синтаксиса в одах Ломоносова состоит как раз в том, что он соотнесен с риторическими приемами украшений. Из их каталога для экспликации в Риторике 1748 Ломоносов выбирает, прежде всего, описание способов распределения синтаксических целых в строфической структуре оды.

В литературе не раз говорилось о том, что композиция одической строфы, в том числе од Ломоносова, в ее жанровом каноне состоит из двух «малых» строф:

четырёхстрочной и шестистроочной; при этом шестистроочная строфа распадается на два трёхстрочных абзаца [10, 96; 21, 106]. Ломоносов при решении вопроса о распределении периодов и построения строфы считает важным учитывать синтаксические качества периодов. Как известно, в Риторике 1748 по синтаксическим свойствам выделены три вида периодов: круглые или умеренные, зыблующиеся и отрывные. В круглых или умеренных периодах «их члены, также подлежащие и сказуемые величиною не много разнятся...: *Хотя четвертую часть света Америку пространым океаном от нас натура отделила, однако рачению и отважности человеческой чрез все бывающие в нем опасности путь открылся.*

*Кто хочет большим быть,  
Тот должен всем служить»* (Риторика 1748, §42).

Зыблующимися называются такие периоды, в которыхъ «части, то есть члены, или в членах подлежащие и сказуемые будут очень неравны». Такого рода периоды «возрастают иногда очень велики». Например:

*Как лютый мраз весна прогнавши  
Замерзлым жизнь дает водам,  
Туманы, бури, снег поправши,  
Являет ясны дни странам,  
Вселенну паки воскрешает,  
Натуру нам возобновляет,  
Поля цветами красит вновь, –  
Так ныне милость и любовь  
И светлый дщери взор Петровой  
Нас жизнью оживляет новой»* (Риторика 1748, §43).

«Напротив того, в некоторых случаях или и всегда по разному сродству и сложению авторов речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут переменены быть долгие чрез отъятие союзов. Такие периоды называются отрывными:

*Уже врата отверзло лето;  
Натура ставит обций пир;  
Земля и сердце в нас нагрето;  
Колблет ветви тих зефир»* (Риторика 1748, §44).

Характерно, что на круглые периоды сам Ломоносов не дает стиховых примеров, считая их, по-видимому, как бы нейтральным фоном, на котором должен высветиться интонационный и стилистический рисунок оды. Мы воспользуемся примером круглого периода, приведенного в работе [21]:

*Я слышу Нимф поющих гласы,  
Носящих сладкие плоды,  
Там в гумнах чистят тучны класы:  
Шумят огромные скирды.  
Среди охотничей тревоги  
Лесами раздаются роги,  
В покое представля брань.  
Сие богини несравненной  
В избыток принесут осенной  
Земля, вода, лес, воздух дань.*

Вопрос о том, как, в соответствии с ломоносовскими представлениями, типы периодов должны быть распределены в структуре строфы, был подробно исследован Ю.Н. Тыняновым. По его мнению, «круглый или умеренный» строй представляет собой распределение трех синтаксических целых по трем разделам строфы: «малой строфы» и двум абзацам (4+3+3). Идеально круглым строем будет полный синтаксический параллелизм: 1) в двух половинах малой строфы и 2) в двух абзацах. Второй строй – зыблующийся – представляет нераспределенность синтаксических целых по трем разделам

строфы. Здесь – наиболее сложный интонационный рисунок. Каждое нераспределение обращает последнюю, конечную строку (строку раздела малой строфы, или первого абзаца) в трок, после которой следует внутрискрочный анжамбеман (перенос). Это значительно деформирует как строку раздела, так и последующие. Следует отметить, что от величины синтаксического целого зависит, распределена ли интонационная деформация на весь следующий абзац или только на часть его. В случае распределения синтаксического целого на трехстрочный абзац возникает ломанная интонационная линия. Пример самого сильного интонационного нагнетания – интонационное разрешение всей строфы в одной последней строке. Наконец, третий, отрывной строй – распределение периодов по стиховым рядам, строкам» [20, 107].

Какое значение придавал Ломоносов принципу распределения периодов в строфе, видно из следующих слов: «Порядок и обращение периодов в течении слова суть главное дело и состоит в положении целых и в переносе их частей и членов. Положение целых периодов зависит от умеренного смещения долгих с короткими, зыблющихся с отрывными, чтобы перемену свою были приятны и не наскучили бы одинаким течением, которое, как на одной струне почти ни в чем не отменяющийся звон, слуху неприятно. Сюда принадлежит и та осторожность, чтобы периоды не начинались всегда с одной части слова, с одного падежа или времени, но должно стараться, чтобы первое речение было то имя, то глагол, то местоимение, то наречие и прочая. То же надлежит наблюдать и при конце каждого периода» (Риторика 1748, §177).

**3. Понятие периода в разделе «О расположении».** В рамках последнего отдела Риторике – «О расположении» – Ломоносовым выдвигается понятие «союз периодов». Здесь дается только определение термина: «Союзом периодов называем то, по чему слово, из многих периодов, в рассуждении материи иногда различных, состоящее, как единой цепью, пристойно и согласно соединенное, предлагается» (Риторика 1748, §315). Из него с уверенностью можно заключить лишь то, что понятие «союз периодов» представлено в свете центральной проблемы Риторике 1748, пронизывающей все ее содержание, – эстетической значимости и выразительности речи. По-видимому, эта проблема и составляет ту основу, на которой приобретает определенность синтаксический вид союза периодов. Их синтаксическая оформленность определяется, прежде всего, относительной симметричностью и параллелизмом синтаксического строения входящих в союз периодов предложений. Симметричность и параллелизм могут достигаться целым комплексом языковых средств. Ломоносов в этой связи говорит о фигурах и приводит пример с лексической анафорой.

«Но больше всего к избежанию союзов служат фигуры, как в следующем примере повторение из Цицеронова слова за того же Росция:

*Бьют челом те, которые в его пожитки нахально вступили; отвечал тот, кому они кроме беды ничего не оставили. Бьют челом те, которым принесло прибыль Росция отца убиение; отвечает тот, кому отеческая смерть принесла не токмо плач и рыдание, но и крайнюю бедность. Бьют челом те, которые его самого умертвить весьма желали; отвечает тот, который и перед суд сей пришел под охранением, чтобы здесь пред очами вашими убит не был. Наконец, бьют челом те, которым весь народ казни желает; отвечает тот, который от незаконного их убийства один остался»* (Риторика 1748, §326).

В другом примере синтаксическая симметрия достигается последовательной инверсией дополнений или, по терминологии Ломоносова, приложений. «*Поместьями моими ты владеешь; я живу из чуждой милости; уступаю, для того что дух мой от того не беспокоится и что нужда заставила. Дом мой тебе отворен, мне заперт; сношу. Великое множество моих домашних имеешь к своим услугам; я раба единого не имею; терплю и думаю, что терпеть должно»* (Риторика 1748, §325).

Г.Я. Солганик, привлекая эти примеры для изложения истории параллельной связи в синтаксисе русского языка, подчеркивает, что «М.В. Ломоносов не указывает, что

связывает "периоды и их члены" вместо союзов. Но как показывает анализ примера, это типичная параллельная связь» [20, 112].

Таким образом, в теории периода М.В. Ломоносова контаминируются два аспекта изучения этой категории: грамматический и риторико-стилистический. В аспекте грамматики обосновывается тезис о тождестве периода и предложения, в риторико-стилистическом аспекте характеристика периодов дается через общий эстетический взгляд Ломоносова на язык и стиль высоких жанров литературы. Внешняя форма периодов рассматривается Ломоносовым как контурное средство передачи интонационного строения стихотворных произведений высокого стиля. В Риторике 1748 выделены круглые, отрывные и зыблущиеся периоды, а также эксплицирован принцип их распределения в композиционных формах стиха. Также показано, что в теории периода Ломоносова в фокусе внимания оказывается дополнительно и единица текста, «союз периодов», формальное строение которой раскрывается в связи с проблемой эстетической значимости и выразительности речи.

1. Акимов Г.Н. *Очерки по синтаксису языка М.В. Ломоносова* // *Грамматика и стилистика современного русского языка в синхронии и диахронии: очерки / отв. ред. С.В. Вяткина, Д.В. Руднев. СПб., 2012. С. 13–292.*
2. Акишина А.А. *Периодическая форма речи в современном русском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Львов, 1958.*
3. Аннушкин В.И. *Задачи освоения и изучения «Краткого руководства к красноречию»* // *Литературоведческий журнал. 2011. № 29. С. 236–249.*
4. Байкова Л.И. *Период – синтактико-стилистическое и текстообразующее явление русского языка: дисс... д. филол. наук. Краснодар, 2000.*
5. Бурцев В.А. *Обращения в торжественных одах М.В. Ломоносова как ораторские формы речи* // *Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2024. Т. 12. № 1(23). С. 107–128.*
6. Бурцев В.А. *Риторическое учение М.В. Ломоносова о порядке слов* // *Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2022. № 10(1). С. 65–82.*
7. Бухаркин П.Е., Волков С.С. *Предисловие* // *Филологическое наследие М.В. Ломоносова: коллективная монография / отв. ред. П.Е. Бухаркин, С.С. Волков, Е.М. Матвеев. СПб., 2013. С. 7–17.*
8. Виноградов В.В. *Из истории изучения русского синтаксиса (От Ломоносова до Потебни и Фортунатова). М., 1958.*
9. Виноградов В.В. *Вопросы синтаксиса русского языка в трудах М.В. Ломоносова по грамматике и риторике* // *Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1951, Т. 2. С. 204–219.*
10. Гаспаров М.Л. *Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.*
11. Ковалевская Е.Г. *История русского литературного языка. М., 1992.*
12. Колесов В.В. *Слово и дело: из истории русских слов. СПб., 2004.*
13. Ломоносов М.В. *Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоого красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки* // *Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758. М.; Л., 1952. С. 89–378.*
14. Ломоносов М.В. *Российская грамматика* // *Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии. 1739–1758. М.; Л., 1952. С. 389–578.*
15. Молоткова Г.А. *Период в ораторской прозе XVIII начала XIX века: автореф. дисс. ... к. филол. наук. Л., 1974..*
16. Пятин Р.Л. *Учение о периоде в русской филологической науке второй половины XVIII – начала XIX веков и периодические конструкции в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина: автореф. дисс. ... к. филол. наук. Горький, 1971.*
17. Радченко Г.И. *Период и синтаксические формы его выражения в стихотворных переводах Ф.Г. Лорки на русский язык* // *Европейский журнал социальных наук. 2013. № 11-2(38). С. 182–189.*

18. *Риторика М.В. Ломоносова / науч. ред. П.Е. Бухаркин, С.С. Волков, Е.М. Матвеев. СПб., 2017.*
19. *Сат Кира Ангыр-ооловна. Синтаксическая категория периода в русской филологической традиции: автореф. дисс. ... к. филол. наук. М., 2010.*
20. *Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика (Сложное синтаксическое целое). М., 1991.*
21. *Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика: временник отд. Словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., Вып. III. С. 102–108.*
22. *Филологическое наследие М.В. Ломоносова: коллективная монография / отв. ред. П.Е. Бухаркин, С.С. Волков, Е.М. Матвеев. СПб., 2013.*

**В.В. Дащинский**  
**V.V. Dashchinsky**

**БИБЛИОНИМИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА В СТРУКТУРЕ  
МОДЕЛИ ОНОМАСТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

**THE BIBLIONYMIC DOMINANT IN THE STRUCTURE  
OF THE MODEL OF ONOMASTIC CREATIVITY**

*Статья посвящена развитию понятий «модель ономастического творчества» и «ономастическая доминанта», предложенных представителями Воронежской ономастической школы. Среди принципов ономастического кода, которые конструируют такую модель, предложено различать общие, или инвариантные, принципы и частные принципы, благодаря которым ономастический код становится индивидуально-авторским. В структуру модели ономастического творчества входят ономастические доминанты разных классов и подклассов, среди которых особое место принадлежит библионимической доминанте. Библионимическая доминанта определяется как библионим (название текста; название части текста; название иноавторского текста или его функциональный аналог), (1) связанный с мотивно-сюжетной, хронотопической и характерологической структурами произведения, передающий ключевые авторские идеи, (2) актуализирующий семантический и ассоциативно-коннотативный потенциал других проприальных единиц. Заглавие произведения всегда является библионимической доминантой, названия отдельных его частей, как и названия иноавторских текстов, имплицитно или эксплицитно присутствующих в художественном мире писателя, – значительно реже. В качестве примера подобной доминанты проанализирован образ безымянной рукописи: «потерянный роман» Николая Пустырева в повести Ю.М. Полякова «Работа над ошибками». Сделан вывод о связи романа с мотивами «сожженной книги», памяти и забвения, о семантических и ассоциативных «сцеплениях» с другими именами собственными (прежде всего с антропонимом Пустырев и заглавием повести), о его смыслообразующей роли (поиск рукописи как попытка временного преодоления разлада между поколениями; в ходе поиска исчезнувшего труда картина мира некоторых учеников усложняется).*

**Ключевые слова:** модель ономастического творчества, ономастическая доминанта, библионимная доминанта, принципы ономастического кода, память и забвение

*The article is devoted to the development of the concepts of "onomastic creativity model" and "onomastic dominant" proposed by representatives of the Voronezh Onomastic School. Among the principles of the onomastic code that construct such a model, it is proposed to distinguish between general, or invariant, principles and particular principles, thanks to which the onomastic code becomes individually authored. The structure of the model of onomastic creativity includes onomastic dominants of different classes and subclasses, among which a special place belongs*

to the biblionymic dominant. The biblionymic dominant is defined as a biblionym (the name of the text; the name of a part of the text; the name of a non-author's text or its functional analogue), (1) associated with the motivic-plot, chronotopic and characterological structures of the work, conveying key author's ideas, (2) actualizing the semantic and associative-connotative potential of other proprietary units. The title of a work is always a biblionymic dominant, the names of its individual parts, as well as the names of other author's texts implicitly or explicitly present in the writer's artistic world, are much less common. As an example of such a dominant, the image of an unnamed manuscript is analyzed: "the lost novel" by Nikolai Pustыrev in the novella by Yu.M. Polyakov "Work on mistakes". The conclusion is made about the connection of the novel with the motives of the "burned book", memory and oblivion, about semantic and associative "couplings" with other proper names (primarily with the anthroponym Pustыrev and the title of the story), about its semantic role (the search for the manuscript as an attempt to temporarily overcome the discord between generations; during the search for the disappeared work, the picture of the world it gets more complicated for some students).

**Key words:** model of onomastic creativity, onomastic dominant, biblionymic dominant, principles of onomastic code, memory and oblivion

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-15-21

Понятие «модель ономастического творчества» предложено представителями Воронежской ономастической школы Н.Б. Бугаковой и С.А. Скуридиной в одноименной статье [3] (см. также диссертацию [4]). Под моделью ономастического творчества понимается «не просто совокупность имен собственных определенного художественного произведения, а иерархическая структура, обладающая системными признаками, проявляющимися в индивидуально-авторском ономастическом коде» [3, 93].

Модель ономастического творчества «выступает в качестве каркаса художественного произведения, который формируется на основе принципов ономастического кода» [4, 339]. Эти принципы регулируют отбор и создание имен собственных, их семантическую и функциональную нагрузку, взаимодействие между проприальными и апеллятивными лексемами. Хотя Н.Б. Бугакова и указывает, что «модель ономастического творчества индивидуальна для каждого автора» [4, 41], некоторые из выделенных ученым принципов ономастического кода, конструирующих такую модель, являются универсальными (*системность, ассоциативность, социальная обусловленность, хронотопность*), обязательными для определенных направлений и жанров литературы (*соотнесенность с историческим хронотопом*, например, в исторических романах), доминирующими в тех или иных эпохах или в конкретных направлениях (*мифопоэтическая детерминированность* – в символизме). Далеко не все принципы ономастического кода, выделенные С.А. Скуридиной применительно к творчеству Ф.М. Достоевского [11, 323], делают ономастический код его художественных текстов *уникальным*, что отмечает и сам исследователь. Такие принципы создания ономастического кода, как использование семантически маркированных антропонимов и антропонимов, отражающих противоречивость художественного образа, раскрытие семантики онима в контексте произведения, актуализация этимологического значения онима – выявляются в текстах многих писателей.

Таким образом, среди принципов формирования ономастического кода художественного текста следует, по нашему мнению, различать, во-первых, базовые, **общие, инвариантные** для всех ономастических кодов **принципы** – это, например, выделенные главой Воронежской ономастической школы Г.Ф. Ковалевым *факторы*, которые обуславливают отбор писателем имен собственных [6, 10–11], и на связь с которыми указывают представители школы С.А. Скуридина и Н.Б. Бугакова при разработке собственных терминологических понятий; это и направление, жанр, литературная традиция,

чье влияние на стратегии выбора онимов было давно установлено филологами; во-вторых, **частные принципы**, благодаря которым ономастический код становится *индивидуально-авторским*.

Полагаем, что особая комбинация или необычная реализация общих принципов также индивидуализирует ономастическую систему художественного текста. Например, принцип *взаимобусловленности онимов* реализуется в таких вариантах, как взаимобусловленность: 1) антропонимов и топонимов (орнитоморфная семантика топонима *Скворешники* и антропонимов *Лебядкины, Дроздовы, Гагановы* в романе «Бесы» Ф.М. Достоевского [11, 213]; 2) топонимов, урбанонимов и эргонимов («преступная» семантика астионима *Понерополь* 'город негодяев' и онимов *Хлопушинский проспект, улица Бени Крика, магазин «Скупка краденного»* в повести «Понерополь» Е.Ю. Лукина) и т.д.

У писателей могут совпадать частные принципы создания ономастического кода: безымянные герои и сюжетно значимые персонажи в отдельных произведениях М. Метерлинка («Слепые»), Г. Уэллса («Война миров»), А. Роб-Грийе («В лабиринте»), И.А. Бунина («Господин из Сан-Франциско», «Кавказ»), Л.Н. Андреева («Красный смех», «Ложь») и др.

Как уже было отмечено, частный принцип, встречающийся только в одном или нескольких текстах, т.е. периферийный для ономастического творчества того или иного автора, может оказаться ядерным для определенных жанров (использование античных мифологических имен в русской одической поэзии XVIII века [7], вымышленные география и языки в литературе фэнтези).

Важно разграничивать принципы ономастического кода художественного текста, группы текстов и всего творчества. Творческая эволюция писателя, безусловно, отражается на принципах ономастического кода, и в этом отношении особенно показательны авторы, обращавшиеся к самым разнообразным жанрам.

Совокупность антропонимов, зоонимов и онимов других разрядов формирует соответствующие коды: антропонимический, зоонимический и т.д. Эксплицированность определенного типа ономастического кода зависит от частотности, функциональной и смыслообразующей роли имен собственных в тексте. Поскольку некоторые разряды онимов делятся на классы и подклассы, возникает вопрос о возможности и целесообразности выделения соответствующих кодов. Небольшое количество, к примеру, артионимов (класс идеонимов), упомянутых в рассказе или романе, вряд ли позволяет говорить об особом коде – артионимическом. Если же они не просто упоминаются в тексте, а входят в более сложные отношения с его мотивно-тематической структурой и проблемно-идейным содержанием, становятся ономастической доминантой ряда произведений писателя, то есть все основания выделять артионимический код. Картины Г. Фриза, Г. Гольбейна Младшего, Рафаэля, К. Лоррена, И.Н. Крамского в романах «великого пятикнижия» Ф.М. Достоевского служат яркой иллюстрацией этого положения.

Итак, модель ономастического творчества опирается на общие (инвариантные) и частные (вариативные) принципы ономастического кода. Возможность выделения разновидности ономастического кода зависит от частотности имен собственных, их функциональной и смыслопорождающей роли.

В структуру модели ономастического творчества входят ономастические доминанты разных уровней. Понятие ономастическая доминанта не получает дефиниции в работах Н.Б. Бугаковой и С.А. Скуридиной, но из их анализа проприального состава произведений А. Платонова и Ф.М. Достоевского следует, что это конкретная онимная единица того или иного разряда, наделенная особой смысловой, эстетической и прагматической нагрузкой в тексте, актуализирующая его ценностные, мифопоэтические, идейные доминанты. Низкая частотность употребления имени собственного не влияет на его способность быть ономастической доминантой.

Приведем примеры ономастических доминант разных классов и подклассов. *Гидронимическая* доминанта: А.С. Пушкин «Медный всадник» (река Нева), М.А. Шолохов

«Тихий Дон»; *зоонимическая* доминанта: А.И. Куприн «Белый пудель» (пудель Арто), «Зов предков» (пес Бэк); *некронимическая* доминанта: А.В. Иванов «Комьюнити» (Калитниковское кладбище), О. де Бальзак «Отец Горио» (кладбище Пер-Лашез); *астронимическая* доминанта: И.А. Ефремов «Час быка» (планета Торманс), Р. Брэдбери «Марсианские хроники» (планета Марс); *годонимическая* доминанта: Н.В. Гоголь «Невский проспект», А.Н. Рыбаков «Дети Арбата».

Из всех видов онимов, способных быть ономастической доминантой, библионим занимает особое место. Заглавие, как известно, представляет собой сильную позицию текста, первое авторское слово, актуализирует текстовые категории, «намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа» [5, 198].

Среди всех возможных заглавий выделяются те, которые возникли в результате трансонимизации. Собственные имена, оказавшиеся в позиции внешнего заглавия или внутреннего заголовка, *приобретают статус ономастической доминанты*. Существоют антропонимические заглавия (М. Горький «Фома Гордеев», Г. Флобер «Саламбо») и внутренние заголовки («Надина Днепровская» – название главы в романе «Искуситель» М.Н. Загоскина), топонимические заглавия (фэнтезийный цикл Д. Вэнса «Лионесс», В. Аксенов «Остров Крым») и внутренние заголовки («Остров Забвения» – название 11 главы в романе И.А. Ефремова «Гуманность Андромеды»).

Оним во внутреннем заголовке может быть доминантой всего текста (сквозной) либо только его части. Немаловажно учесть, что присутствие имени собственного в позиции внутреннего заголовка (в отличие от позиции внешнего заглавия) не означает автоматического присвоения ему статуса ономастической доминанты, так как в этой позиции может оказаться функционально, семантически и синергетически ограниченное имя собственное.

Итак, внешнее заглавие всегда является ономастической доминантой, внутренние заголовки значительно реже выполняют эту роль. Так как в лексический состав библионима могут входить собственные имена любых разрядов, то трансонимизация ведет не только к переходу онимов других разрядов в класс библионимов, но и к закреплению за перешедшей единицей статуса ономастической доминанты.

Определим *библионимическую доминанту* как библионим (или его функциональный аналог), связанный с мотивно-сюжетной, хронотопической и характерологической структурами произведения, транслирующий ключевые авторские смыслы или отсылающий к важным для интерпретации и понимания художественного текста или отдельных его частей лексемам (либо наоборот, дезориентирующий читателя, приводящий его к ложным выводам о содержании), актуализирующий семантический и ассоциативно-коннотативный потенциал других имен собственных (предопределяющий появление у них сем, концептуально связанных с названием произведения, его частью).

Библионимической доминантой может быть и название иноавторского текста (образ конкретного произведения), имплицитно или эксплицитно присутствующее в книге. Например, в повести Ю.М. Полякова «Работа над ошибками» (1986) учитель литературы Андрей Петрушов и несколько его учеников заняты поиском утраченной безымянной рукописи Николая Ивановича Пустырева, талантливого писателя, погибшего молодым в годы Великой Отечественной войны.

При отсутствии названия рукописи значение приобретает имя ее автора: «говорящая» фамилия *Пустырев* – «это фамилия автора пропавшей рукописи, который и сам пропал без вести на фронте» [1, 176], она будто предопределяет безымянность сочиненного еще до войны романа, который «очень хвалил Михаил Афанасьевич Булгаков, а потом еще кто-то, чьим мнением тогда дорожили намного больше» [8, 273], в журнальных же отзывах о произведении отзывались резко, потому что, по словам Елены Викентьевны Онучиной-Ферман, одноклассницы Пустырева, он «был слишком смел для своего времени» [8, 305]. В доносе роман был назван «"поклепом" на нашу действительность, на нашу жизнь, становившуюся все лучше и веселее» [8, 386].

Антропоним *Пустырев* образован, вероятно, от прозвища *Пустырь*, в свою очередь образованное от апеллятива *пустырь* 'незастроенное, заброшенное, запущенное пространство близ жилья или на месте бывшего жилья' [2, 1048]. Деривационная связь антропонима с лексемами *пустырь* и *пустота* актуализирует мотивы памяти и забвения. Заброшенность и запущенность места метафорически осмысляются как результаты «эрозии» памяти (коллективной или индивидуальной), стирания «следов» прошлого (героического, «неудобного» и др.), его переписывания, отпускания, замалчивания, игнорирования.

Пустырь – амбивалентное пространство: оно обладает как отрицательной ценностью, так и позитивной (см. [9]). В повести он располагается за школьным двором: «За эту освободившуюся территорию вот уже полгода бьется Стась, он мечтает раздвинуть тесную спортивную площадку, но на то же самое жизненное пространство претендует соседняя картонажная фабрика, расширяющая свои складские помещения» [8, 320]. Пока бульдозеры разравнивают пустырь, на его краю мальчишки играют в «войнушку», представляя в тяжелой технике фашистские «тигры». Трагическое прошлое «разыгрывается» в настоящем на «ничейной земле». Подобная игровая практика помогает детям освоить исторический опыт. Конечно, видеть в этом эпизоде «свернутый сюжет» одной из страниц войны (вернее, возможной судьбы Николая Пустырева, погибшего на ней) было бы слишком прямолинейно, тем не менее, демонстрация такой сцены знаменательна, так как она ассоциативно связана с ключевым персонажем повести.

В «топосной» фамилии *Пустырев* обобщаются, с одной стороны, судьбы всех без вести пропавших солдат, с другой стороны, пространства, оставшиеся на месте сражений (полуразрушенные здания, неофициальные кладбища, *пустоты* и т.д.). Фамилия, таким образом, «предлагает» топоцентрическую и антропоцентрическую перспективу ее интерпретации.

Пустырев не забыт, он по-прежнему чтим Е.В. Онучиной-Ферман, его одноклассницей. В прошлом их связывала глубокая любовь, она не позволяет имени исчезнуть в пустоте и в настоящее время: «В День Победы я всегда рассказывала моим ученикам о Николае Ивановиче» [8, 305]. Он остался в памяти товарищей по институту, учеников, сослуживцев.

«*Память*» – название поисковой службы, руководимой Андреем Петрушовым во время работы в газете. Ее участники познакомили Петрушова с воспоминаниями заведующего литературным отделом газеты перед войной. В них находилась информация о рассказе и романе Пустырева. Уволившись из газеты, главный герой повести теперь уже вместе с организованной из равнодушных девятиклассников группой «*Поиск*» продолжил «восстанавливать» биографию молодого фронтовика и разыскивать его рукопись. Таким образом, Ю.М. Поляков через «детективную» сюжетную линию приглашает читателя всмотреться в «карту прошлого» страны, где до сих пор немало безвестных «пустыревых» и пустырей.

Судьба рукописи не проясняется и к концу повести. Неизвестно, уцелел ли архив, в котором, возможно, она находилась. Роман мог быть включен в неизданный к тридцатилетию Победы сборник воспоминаний краснопролетарских ополченцев, но его отправили на макулатуру. Однако надежда обнаружить пустыревский труд не угасла и тогда, когда Елена Викентьевна сообщила Андрею Петрушову в письме, что Пустырев «своими руками в моем присутствии сжег рукописи, оба экземпляра» [8, 386] (так вводится мотив «сожженного произведения» и антитезис к прецедентному высказыванию *рукописи не горят*). Она хотела, чтобы ученики отвлеклись от поиска романа и не узнали, что он стал причиной увольнения молодого словесника из школы, исключения из комсомола, что автор отрекся от написанного: «...Это будет наш с вами заговор доброты, наша святая ложь. Простите меня» [8, 387].

Андрей не скрыл правды от своего класса и рассказал им о письме, хотя это решение было неожиданным для него самого. Только Леша Ивченко, шеф-координатор группы

«Поиск», сильнее других учеников потрясенный трагической судьбой Пустырева, указал своему учителю на то, что в первом письме Онучина-Ферман упоминала чтение почти «слепой» рукописи, а значит, существует и третий экземпляр или уничтожена только одна из двух рукописей.

Поступок Елены Викентьевны не однозначен с этической точки зрения. Его небезосновательно можно считать еще одной ошибкой, пополнившую длинный список ошибок, совершенных другими персонажами: ученики допускают ошибки в школьных сочинениях; совершают их учителя; один «негодяй», который оклеветал роман Николая Пустырева, позже объяснял «роковую ошибку» политической близорукостью и безумной любовью» [8, 386]; Пустырев «сжег рукопись, искренне считая, что роман был ошибкой» [8, 387], и это оказалось роковым заблуждением. Заглавная лексема ошибка – одна из смысловых доминант текста.

Исчезнувший роман Пустырева также связан с заглавием повести. Вероятно, его смелость заключалась в том, что автор указал в тексте на ошибки эпохи, заявил о необходимости признать ошибки и начать исправлять их. Поиск рукописи – коллективное дело, временно связывающее поколения и помогающее забыть разлад между ними. В конце повествования о желании присоединиться к поиску рукописи заявляют шестиклассники, осознавшие применимость к личности Пустырева нарицательного имени *Дон Кихот*, которым «называют честных, благородных, добрых, но неудачливых людей» [8, 393].

Номинация «потерянный роман» становится функциональной заменой отсутствующего названия. Более того, именем романа можно признать имя его автора ввиду общности их судеб. Произведение воплощает все те положительные качества, которые были в Пустыреве.

Как показал приведенный анализ, образ потерянной рукописи активно участвует в смыслообразовании повести «Работа над ошибками», актуализирует ее сюжетно-мотивную структуру, объединяет персонажные линии произведения. Таким образом, он является ономастической доминантой и «ключом» к идейному содержанию текста.

Подводя итоги исследования, отметим, что понятия «модель ономастического творчества», «ономастическая доминанта» представляют научную ценность для литературной ономастики, но возможность их включения в ее терминосистему требует дальнейшего обсуждения. Небезынтересно, как, например, соотносятся «модель ономастического творчества» и «ономастическая модель идиостиля» [10, 141]? Каков описательный, объяснительный и предсказательный потенциал подобных моделей?

1. *Большакова А.Ю. Феноменология литературного письма: о прозе Юрия Полякова. М., 2005.*
2. *Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2000.*
3. *Буакова Н.Б., Скуридина С.А. Модель ономастического творчества в индивидуально-авторской картине мира // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: исторические и филологические науки. 2023. № 1(28). С. 92–97.*
4. *Буакова Н.Б. Модель ономастического творчества в индивидуально-авторской картине мира А. Платонова: дисс. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2023.*
5. *Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М., 2018.*
6. *Ковалев Г.Ф. Аспекты изучения имен собственных в художественных произведениях // Ковалев Г.Ф. Избранное. Литературная ономастика. Воронеж, 2014. С. 3–27.*
7. *Матвеев Е.М. Антропонимы в русской торжественной оде XVIII века // Антропонимы в русской словесной культуре XVIII века / под ред. П.Е. Бухаркина, С.С. Волкова и Е.М. Матвеева. СПб., 2023. С. 103–160.*
8. *Поляков Ю.М. Работа над ошибками // Поляков Ю.М. Собр. соч.: в 12 т. М., 2018. Т. 1.*
9. *Пузанов К.А., Шубина Д.О. Риски и потенциал городских пустот // Городские исследования и практики. 2023. Т. 8. № 2. С. 69–79.*
10. *Селеменова О.А., Бородин Н.А. Мифологические имена в поэзии И.А. Бунина: монография. Елец, 2022.*
11. *Скуридина С.А. Ономастический код художественных текстов Ф.М. Достоевского: дисс. ... д. филол. наук. Воронеж, 2020.*

---

**ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ / TRANSLATION STUDIES**

*Н.А. Полищук*  
*N.A. Polishchuk*

**ОБРАЗ ПОЛУЧАТЕЛЯ В ТЕКСТАХ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЯ  
 РУССКОГО СИНОДАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА БИБЛИИ**

**THE IMAGE OF THE LISTENER IN THE TEXTS OF THE FOUR  
 GOSPELS OF THE SYNODAL TRANSLATION OF THE BIBLE**

*Цель данного исследования – раскрыть особенности образа получателя в русском тексте Четвероевангелия Синодального перевода Библии, который в настоящее время стал основным текстом Священного Писания, используемым русскоговорящими во всех сферах, связанных с религией. Четвероевангелие воплощает в себе прототипическую модель коммуникации, в которой Отправителем является Иисус Христос, а получателем – человек. Единство участников коммуникации, которые обладают такими когнитивными способностями, как речь, слуховое и зрительное восприятие, мышление, внимание, оценка, предполагает непосредственное общение, основным жанром которого становится устная беседа. Анализ представленных в Четвероевангелии коммуникативных ситуаций, позволил выявить наиболее значимые «статусы» адресата: слушающий (человек, по собственной воле активизирующий внимание, то есть желающий принять и понять адресованное ему сообщение – слово Бога), ученик (тот, кто слушает и слушается Учителя, лицо, деятельность которого направлена на достижение понимания Слова), наследник (получивший завещание, или завет, заповедь Учителя, содержащее условие, необходимое для получения награды – жизни с Богом). Научная новизна обусловлена тем, что когнитивно-семантический анализ текстовых имен получателя Божественного слова позволяет получить представление об этапах процесса коммуникации человека с Богом. В результате определены наиболее значимые характеристики субъекта, воспринимающего адресованное ему слово Бога, к числу которых относятся прежде всего зрительная и слуховая способности. Истинным адресатом слов Иисуса, становится человек слышащий / слушающий и видящий / смотрящий, направляющий свои желания на исполнение воли Бога (ученик, ставший послушником), чем обеспечивает себе статус наследника – того, кто повторяет путь Иисуса, уподобляется Богу, обретает родство с Ним и награду – Жизнь вечную. Напротив, добровольно не принимающий Слово Бога (не слушающий – не понимающий и не(на)видящий – не знающий Его) разрушает единство участников высшей коммуникации – Богообщения.*

**Ключевые слова:** *получатель, адресат, отправитель, адресант, слушающий, коммуникативная ситуация, Евангелие, Синодальный перевод.*

*The purpose of this study is to reveal the features of the recipient's image in the Russian text of the Four Gospels of the Synodal Translation of the Bible, which has become in our days the main text of Holy Scripture used by Russian speakers in all areas related to religion. The Four Gospels embodies a prototypical model of communication in which the Sender is Jesus Christ and the recipient is a human. The unity of communication participants who possess such cognitive abilities as speech, auditory and visual perception, thinking, attention, valuation, involves direct communication, the main genre of which is oral communication. The analysis of the communicative situations presented in the Four Gospels allowed us to identify the most significant "statuses" of the addressee: the listener (a person who voluntarily activates attention, that is, who wants to accept and understand the message addressed to him – the word of God), the disciple (someone who listens to and obeys the Teacher, a person whose activity is aimed at achieving understanding of the Word), an heir (who received a will, or covenant, a commandment of the Teacher, containing the condition necessary to receive a reward – life with God). The scientific originality of research comes from the fact that the cognitive-semantic analysis of the text names of the recipient of the Divine word allows us to get an idea of the stages of the process of communication between a person and God. As a result, the most significant characteristics of the subject perceiving the word of God addressed to him are determined, which include, first of all visual and auditory abilities. The true addressee of Jesus' words is the person who hears / listens and sees / looks, directing his desires to fulfill the will of God (a disciple who has become a novice), thereby securing for himself the status of an heir – someone who repeats the path of Jesus, becomes like God, gains kinship with Him and the reward – Eternal Life. On the contrary, the one who voluntarily does not accept the Word of God (not listening – not understanding and not seeing (hating) – not knowing Him) destroys the unity of the participants in the highest communication – God communication.*

**Key words:** recipient, addressee, sender, addresser, listener, communicative situation, Gospel, Synodal Translation of the Bible.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-21-27

Предметом нашего исследования являются коммуникативные ситуации, представленные в русском тексте Четвероевангелия, вошедшего в состав так называемого Синодального перевода Библии на русский язык. Созданный в XIX в. первоначально как вспомогательный текст для славянского богослужебного текста, Синодальный перевод в XX в. значительно расширил свои функции, став, по сути, основным текстом Священного Писания, используемым русскоговорящими во всех сферах, так или иначе связанных с религией. С высокой степенью вероятности можно утверждать, что современный носитель русского языка получает представление о коммуникативных ситуациях Евангелия, в частности – об участниках речевого общения, погружаясь в текст Синодального перевода, в котором слово русского литературного языка, представленное в своеобразии и одновременно в тесной связи со славянским и греческим, служит средством решения герменевтических проблем.

Будучи уникальным памятником христианской литературы, содержащим письменно зафиксированное слово Иисуса Христа, Евангелие (Четвероевангелие) воплощает в себе прототипическую модель коммуникации, в которой Отправителем сообщения (Нового знания) является Иисус Христос. Он обращается к людям как Человек, наделенный теми же когнитивными способностями, что и Его восприимчики: речью, сенсорным восприятием (прежде всего слуховым и зрительным), ментальными способностями (мышлением), вниманием, оценкой. Таким образом устанавливается исходное единство участников коммуникации, предполагающее непосредственное общение, в котором реализуют себя все

виды сенсорного восприятия. Основным жанром такого общения становится жанр устной беседы. Успешность коммуникации, то есть достижение цели Адресанта (передача нового знания человеку, сообщение ему родства с Богом, открытие пути к обретению жизни вечной (жизни с Богом)) зависит от способности адресата «вместить» услышанное (ср. «Еще многое имею сказать вам; но вы теперь не можете вместить» [Ин.16: 12]; «Кто может вместить, да вместит» [Мф.19: 12]), то есть от степени и качества восприятия слова Иисуса.

**Слушающий** – основное имя получателя в тексте Четвероевангелия (ср. «И сказал им: замечайте, что слышите: какою мерою мерите, такою отмерено будет вам и прибавлено будет вам, слушающим» [Мк.4: 24]; «Но вам, слушающим, говорю: любите врагов ваших, благотворите ненавидящим вас, благословляйте проклинающих вас и молитесь за обижающих вас» [Лк.6: 27–28]). Слушание (в отличие от слышания) подразумевает активную деятельность человека (ср. *слушать* <...> 'стараться услышать'; 'внимать' [9, 225]; 'обращать, направлять слух на какие-л. звуки, чтобы услышать'; 'воспринимать слухом' [4, 1214]). Слушая, человек активизирует внимание по собственной воле, то есть имеет желание принять и понять направленное ему сообщение. Как отмечает Ю.Д. Апресян, «стимулом к активному функционированию человека являются желания. Человек реализует их с помощью силы, которая называется волей; воля, собственно, и есть способность приводить в исполнение свои желания» [2, 352]. Так, целеустановкой людей, следующих за Иисусом, является восприятие Его слова и получение исцеления: «Но тем более распространялась молва о Нем, и великое множество народа стекалось к Нему слушать и врачеваться у Него от болезней своих» [Лк.5: 15]; «И, сойдя с ними, стал Он на ровном месте, и множество учеников Его, и много народа из всей Иудеи и Иерусалима и приморских мест Тирских и Сидонских, которые пришли послушать Его и исцелиться от болезней своих, также и страждущие от нечистых духов; и исцелялись» [Лк.6: 17–18]; «Приближались к Нему все мытари и грешники слушать Его» [Лк.15: 1]; «Первосвященники же и книжники и старейшины народа искали погубить Его, и не находили, что бы сделать с Ним; потому что весь народ неотступно слушал Его» [Лк.19: 47–48]; «И весь народ с утра приходил к Нему в храм слушать Его» [Лк.21: 38].

Принятие слова не предполагает его пассивного хранения – напротив, оно мотивирует деятельность человека, который, исполняя слово (*Исполнять* – *приводить в действие, совершать, вершить на долг, дѣлать* [7, 55]), изменяет ситуацию, делает шаг к достижению общей с Адресантом цели, демонстрируя тем самым свое «активно ответное понимание» [3, 247] послания Отправителя. Безусловно, не каждый из тех, кто слышал и слушал слово Иисуса, имел желание его исполнять: часть Его аудитории составляли пассивные слушатели, не заинтересованные в получаемой информации, а также те, кто внимательно слушал, но преследовал свои корыстные интересы – фарисеи, книжники и другие ученые иудеи. Истинно слушающим становится тот человек, который имеет искреннее намерение изменить себя, ориентируясь на Иисуса – Учителя, Наставника. Если Отправителю Евангелия доступна Божественная перформативность (воскрешение умершего словом), то получатель доказывает свою готовность стать истинным восприимчиком Божественного слова перформативностью иного порядка: как человек он деятельностно исполняет заповедь, после чего обретает награду – жизнь с Богом, Царствие Небесное. Таким образом, истинно слушающий последовательно приобретает в Евангельском тексте характеристики **ученика** и **наследника**.

**Ученик** – лицо, деятельность которого направлена на достижение понимания сообщения, адресованного ему Учителем, Которого он *слушает* и *слушается* (ср. *послушник* – бѣлецъ, принявший на себя обѣтъ послушанья, готовясь въ монахи [8, 335]). Ученик (получатель) пребывает *въ послушаніи, слѣдуетъ* Учителю (отправителю), *уважаетъ и исполняетъ* Его *совѣты, приказанія* [9, 225]. Неслучайно глаголы *внимати* (= *слушать*) и *понимать* оказываются исторически связанными одним корнем, восходящим к ст.-слав. *имать* (*братъ*). В частности, В.В. Виноградов отмечал:

«Необходимо помнить, что глагол *внимать* — *внять* (что-нибудь или кому-, чему-нибудь) в литературно-книжном языке XVIII века означал не только 'прилежно слышать', но и 'разбирать, рассматривать умом' (см. сл. АР, 1, с. 560; Соколов, Сл., 1, с. 260; ср. определение внимания: 'углубление мыслей, устремление ума во что-нибудь') или 'устремлять мысли к познанию чего-нибудь', как определяет академический словарь 1847 г. (лишь в словаре Я.К. Грота (1, 449) *внимать* приравнено к 'слышать' и 'слушать') [5].

*Слушание* (*внимание* слова) лежит в основе заповеди – адресованного людям сообщения Бога. Именно этот призыв содержится в обращенных к людям словах Бога-Отца: «Когда он еще говорил, се, облако светлое осенило их; и се, глас из облака глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; **Его слушайте**» [Мф.17: 5]; «И явилось облако, осеняющее их, и из облака исшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, **Его слушайте**» [Мк.9: 7]; «И был из облака глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, **Его слушайте**» [Лк.9: 35]. В высказываниях Бога-Сына актуализируется слуховое восприятие сообщения (*слушайте*) и побуждение к активизации когнитивных способностей адресата (*разумейте*): «И, призвав народ, сказал им: **слушайте и разумейте!** не то, что входит в уста, оскверняет человека, но то, что выходит из уст, оскверняет человека» [Мф.15: 10–11]; «И, призвав весь народ, говорил им: **слушайте Меня все и разумейте:** ничто, входящее в человека извне, не может осквернить его; но что исходит из него, то оскверняет человека. Если кто имеет уши слышать, да слышит!» [Мк.7: 14–16]. Примечательно, что слова: «Если кто имеет уши слышать, да слышит!», нередко встречающиеся в речи Иисуса, имели статус пословицы, использующейся народными учителями (раввинами), для привлечения внимания слушателей к сказанному (ср. Тертуллиан: *qui habet aures audiat*). В данных словах находим прямое указание на локализацию слуха – уши: «у человека есть реальный, материальный орган восприятия звуков – уши, и слух помещается где-то в самой их глубине» [15, 46]. Душа метафоризируется по образу телесному: ср. толкование Блж. Феофилакта Болгарского на Мф.13: 9: «Господь показывает, что приобретшие духовные уши должны понимать это духовно. Многие имеют уши, но не для того, чтобы слушать; поэтому и прибавляет: «Кто имеет уши слышать, да слышит» [13].

Притча, будучи одним из наиболее востребованных Адресантом жанром, мотивирующим адресата занять активно ответную позицию, часто снабжается актуализаторами внимания собеседника «Слышите» / «Слушайте» («И учил их притчами много, и в учении Своем говорил им: **слушайте:** вот, вышел сеятель сеять» [Мк.4: 2–3]; «И сказал Господь: **слышите,** что говорит судья неправедный? Бог ли не защитит избранных Своих, вопиющих к Нему день и ночь, хотя и медлит защищать их?» [Лк.18: 6–7]), которые выполняют также диагностическую функцию, позволяющую Учителю оценить степень вовлеченности ученика в коммуникацию, дозировать передаваемую информацию для ее успешного усвоения, о чем свидетельствуют следующие слова, которые мы находим в Евангелии от Марка: «И таковыми многими притчами проповедовал им слово, **сколько они могли слышать**» [Мк.4: 33]. Употребляемые в сходных контекстах «активный» глагол («слушать») и «пассивный» («слышать») не вступают в противоречие, так как в обоих случаях происходит получение информации – при непосредственном общении с Отправителем и наблюдении Его действий в одном случае и при дистантном получении содержания сообщения в другом [10, 330].

Способность *слышать* и *слушать* (а также следующие *разуметь* и *исполнять*) представлена как наследуемая от Бога: Сын *слышит* Отца («Я ничего не могу творить Сам от Себя. **Как слышу, так и сужу, и суд Мой праведен; ибо не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца**» [Ин.5: 30]; «Много имею говорить и судить о вас; но Пославший Меня есть истинен, и **что Я слышал от Него, то и говорю миру**» [Ин.8: 26]; «Нелюбящий Меня не соблюдает слов Моих; **слово же, которое вы слышите, не есть Мое, но пославшего Меня Отца**» [Ин.14: 24]). Иисус как главный Исполнитель Своих заповедей, являясь воплощением адресованного слушающему слова, сообщает Своему ученику

родство с Богом («ибо кто будет исполнять волю Отца Моего Небесного, тот Мне брат, и сестра, и мать») [Мф.12: 50]; «ибо кто будет исполнять волю Божию, тот Мне брат, и сестра, и мать») [Мк.3: 35]) и передает ему право трансляции слова («Слушающий вас Меня слушает, и отвергающий вас Меня отвергается; а отвергающий Меня отвергается Пославшего Меня») [Лк.10: 16]).

Получатель в Евангельском тексте буквально тот, кто берет слово – имущество<sup>1</sup>, завещанное ему Наследодателем, который имеет право выбора адресата и передачи ему власти распоряжаться данным имуществом после своей смерти («Но вы пребыли со Мною в напастях Моих, и Я завещаваю вам, как завещал Мне Отец Мой, Царство, да ядите и пьете за трапезою Моею в Царстве Моем, и сядете на престолах судить двенадцать колен Израилевых») [Лк.22: 28–30]. Получив завещание, или завет, заповедь Учителя, то есть условие, необходимое для получения награды, исполнитель воли Адресанта [6, 564–565], буквально становится **наследником** своего Учителя.

Примечательно, что лексемы, обозначающие идеального адресата (*наследник*) и собственно действия, к которому он призывается Адресантом (*следуй за Мною* («*Проходя оттуда, Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфея, и говорит ему: следуй за Мною (и глагола ему: по мнѣ гряди)*). И он встал и **последовал за Ним**») [Мф.9: 9]), оказываются исторически связанными одним корнем *-след-*. Данные лексемы с яркой внутренней формой выявляют концептуальную значимость *Пути*, в терминах которого мыслится общение Бога и человека. Адресант – Иисус – использует слово «*путь*» для Самоидентификации: «**Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня**») [Ин.14: 6]. На собственно языковом уровне происходит реализация метафор, которые буквально создают образ Иисуса как Центра богообщения – неразрывно соединяющего человека и Бога-Отца: «*через Меня*», где *через* «указывает на пространство, среду, устройство и т.п., сквозь которые проникает, проходит и т.п. кто-, что-л. <...> Указывает на лицо, средство и т.п., при посредстве которого совершается что-л.» [4, 1473]; русскому «*следуй за Мною*» соответствует церковнославянский вариант *гряди по мнѣ*, в котором представлена метафоризация «я» как пути (ср. *идти по пути, по дороге, по аллее; по – 1. Употр. при обозначении предмета, пространства и т.п., поверхность которого является местом, где происходит действие, движение кого-, чего-л., где располагается кто-, что-л.; вдоль чего-л., на поверхности чего-л. <...> 3. Употр. при обозначении места, пространства, в пределах, в границах которого происходит действие, движение. <...> 5. Употр. при обозначении предмета, следуя направлению которого, совершается, происходит действие* [4, 847]). Итак, Иисус – это Тот, Кто воплощает в Себе *путь*, Он оставляет *след*, повторяя который, адресат становится *последователем* (то есть, тем, кто идет за Адресантом, совершает действие Адресанта) и *наследником* – повторивший *путь* Адресанта обретает с Ним родство и получает Его награду – унаследованную Жизнь вечную.

Адресант производит оценку адресата (суд) на основе его владения духовным слухом и зрением, открывающим *путь* к Слову, через которое происходит приобщение к жизни вечной или, напротив, ее лишение в том случае, если адресат не принимает Слово, не считает его истинным – *отвергает(ся), отрекается* [7, 713, 750], [4; 739, 759]. Внутренняя форма слова *отречься* демонстрирует 'движение против слова' – *от-речение* – отказ в вѣрованіи во что, отказ от престола или друг. наслѣдныхъ правъ своихъ [7, 750]. Отвергающий Слово лишает себя возможности жизни с Богом и в Боге – именно на этом

---

<sup>1</sup> Слова *внимать, понимать, взимать, имущество* оказываются исторически однокоренными: **внимать** – объяснено как ц.-слав. слово, ср. ст.-слав. *вънимати (вънѣмати), вънемлѣж и вънимаѣж* 'внимать, внимательно слушать' (ESJSS 5: 292). М.б. калькой греч. *πρόσβῆμι* 'обращаю внимание и др.', ср. *πρόσ-* преф. со знач. направления, смежности или близости, *ἔχω* 'беру, хватаю' (ЭСРЯ МГУ 1/3: 121) <...> Развитие знач. 'понимать' < 'взять' хорошо известно, ср. болг. *схващам* и *хващам* и под. примеры [1, 324].

построены обличительные речи Иисуса, обращенные к фарисеям и законникам: **«Я говорю то, что видел у Отца Моего; а вы делаете то, что видели у отца вашего. <...> А теперь ищете убить Меня, Человека, сказавшего вам истину, которую слышал от Бога: <...> Почему вы не понимаете речи Моей? Потому что не можете слышать слова Моего. Ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины. Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи. А как Я истину говорю, то не верите Мне. <...> Кто от Бога, тот слушает слова Божии. Вы потому не слушаете, что вы не от Бога. <...> Истинно, истинно говорю вам: кто соблюдет слово Мое, тот не увидит смерти вовек. <...> И вы не познали Его, а Я знаю Его; и если скажу, что не знаю Его, то буду подобный вам лжец. Но Я знаю Его и соблюдаю слово Его [Ин.8: 38–55]; Иисус же возгласил и сказал: верующий в Меня не в Меня верует, но в Пославшего Меня. И видящий Меня видит Пославшего Меня. Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме. И если кто услышит Мои слова и не поверит, Я не сужу его, ибо Я пришел не судить мир, но спасти мир. Отвергающий Меня и не принимающий слов Моих имеет судью себе: слово, которое Я говорил, оно будет судить его в последний день. Ибо Я говорил не от Себя; но пославший Меня Отец, Он дал Мне заповедь, что сказать и что говорить. И Я знаю, что заповедь Его есть жизнь вечная. Итак, что Я говорю, говорю, как сказал Мне Отец» [Ин.12: 44–50].**

Таким образом, отвергающийся слово Бога не имеет любви к Богу («Иисус сказал им: если бы Бог был Отец ваш, то вы любили бы Меня, потому что Я от Бога исшел и пришел; ибо Я не Сам от Себя пришел, но Он послал Меня» [Ин.8: 42]; «И пославший Меня Отец Сам засвидетельствовал о Мне. А вы ни гласа Его никогда не слышали, ни лица Его не видели; и не имеете слова Его пребывающего в вас, потому что вы не веруете Тому, Которого Он послал. Исследуйте Писания, ибо вы думаете чрез них иметь жизнь вечную; а они свидетельствуют о Мне. Но вы не хотите прийти ко Мне, чтобы иметь жизнь. Не принимаю славы от человеков, но знаю вас: вы не имеете в себе любви к Богу. Я пришел во имя Отца Моего, и не принимаете Меня; а если иной придет во имя свое, его примете» [Ин.5: 37–43]) – такой человек ненавидит Бога (ср. антонимом глагола любить является глагол ненавидеть [11, 145–146]). В 15 главе Евангелия от Иоанна, в словах Иисуса, обращенных к ученикам, наиболее полно представлена оппозиция «любовь ↔ ненависть»: «Сие заповедаю вам, да любите друг друга. Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня прежде вас возненавидел. Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир. Помните слово, которое Я сказал вам: раб не больше господина своего. Если Меня гнали, будут гнать и вас; если Мое слово соблюдали, будут соблюдать и ваше. Но все то сделают вам за имя Мое, потому что не знают Пославшего Меня. Если бы Я не пришел и не говорил им, то не имели бы греха; а теперь не имеют извинения во грехе своем. Ненавидящий Меня ненавидит и Отца Моего. Если бы Я не сотворил между ними дел, каких никто другой не делал, то не имели бы греха; а теперь и видели, и возненавидели и Меня и Отца Моего. Но да сбудется слово, написанное в законе их: возненавидели Меня напрасно» [Ин.15: 17–25]. Неслучайно во внутренней форме глагола «ненавидеть» сохраняется концептуальная связь со зрительной способностью человека и его волей: **Ненавидеть**, цслав. *ненавидѣти*, ст.-слав. *ненависть ѿбос* (Супр.). Образовано с отрицанием от *навидѣти* «охотно смотреть, навещать»; ср. *навидеться* «видаться, посещать», укр. *навидити ся* «с радостью смотреть друг на друга», польск. *nawidzieć* «охотно, с радостью смотреть» (Mi.EW 390) [16, 63]. В когнитивной лингвистике была отмечена связь лексики чувственного и зрительного восприятия за счет прозрачной внутренней формы: в частности, Е. Свитсер в книге «От этимологии к прагматике: метафорические и культурные аспекты семантической структуры» (1990) среди регулярных метафорических переносов выделяет: «Зрение → мышление» (ср. *воззрения, мировоззрение, взгляды, кругозор, точка зрения, очевидный, ясный, прозрачный, по-видимому; не вижу (в чем проблема); рассмотреть вопрос;*

наблюдается следующая картина и т.д.) и «Слух → языковое общение → внимание, внутренняя восприимчивость → послушность» (*Ты слышал о...; Послушай, [а ты знаешь, что...]; Я вас слушаю; Услышь меня!; слушаться, послушание, послушник* и т.д.) и заключает: «объективная, мыслительная сторона нашей внутренней жизни регулярно связана со зрением», в то время как «слух связан с исключительно коммуникативными аспектами понимания, но не с мышлением в целом» и «было бы странно, если бы у глагола, означающего *слышать*, появилось значение 'знать', а не 'понимать', в то время как для глагола, означающего *видеть*, это – вполне обычное явление» [14, 92–93] – ср.: «*Слушайте (все) и разумеите!*».

Таким образом, произведенный семантический анализ слов, используемых для обозначения адресата в русском тексте Четвероевангелия Синодального перевода, позволил установить наиболее значимые характеристики субъекта, воспринимающего слово Бога. К их числу относятся прежде всего слуховая и зрительные способности: не слушающий Бога не понимает Его слов, не(на)видящий Его – не знает (отвергается) Его. Добровольное неприятие Слова разрушает единство участников коммуникации. Напротив, истинный адресат слов Иисуса – это воспринимающий Его информацию субъект – человек слышащий / слушающий и видящий / смотрящий. Как волевой субъект он направляет свои желания на исполнение воли Бога (становится Его учеником), чем обеспечивает себе статус наследника Бога. Реализация человеком важнейших коммуникативных способностей позволяет ему стать полноценным участником высшей коммуникации – Богообщения, в результате которой он уподобляется Богочеловеку, совершает восхождение (путь) от человеческого (земного мира) к Божественному (миру небесному).

1. Аникин А.Е. *Русский этимологический словарь. Вып. 7 (вершь I–внаться II). М., 2013.*
2. Апресян Ю.Д. *Избр. труды. Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995.*
3. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества. М., 1979.*
4. *Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2008.*
5. Виноградов В.В. *История слов. URL: <https://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5311&0a0=790> (дата обращения: 06.06.2024).*
6. Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1. А–З. М., 1981.*
7. Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 2. И–О. М., 1981.*
8. Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 3. П. М., 1982.*
9. Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4. М., 1982.*
10. Кустова Г.И. *Типы производных значений и механизмы языкового расширения. М., 2004.*
11. Львов М.Р. *Словарь антонимов русского языка: Более 200 антоним. пар / под ред. Л.А. Новикова. М., 1984.*
12. *Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа на церковнославянском и русском языках. 2009.*
13. Св. Феофилакт Болгарский, архиепископ Охридский. *Священное Писание Нового Завета. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Feofilakt\\_Bolgarskij/tolkovanie-na-evangelie-ot-matfeja/13](https://azbyka.ru/otechnik/Feofilakt_Bolgarskij/tolkovanie-na-evangelie-ot-matfeja/13) (дата обращения: 11.05.2024).*
14. Скребцова Т.Г. *Когнитивная лингвистика: классические теории, новые подходы М., 2018.*
15. Урысон Е.В. *Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике. М., 2003.*
16. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3 (Муза – Сят) /пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. М., 1987.*

**О.С. Сергиенко, В.В. Ушакова**  
**O.S. Sergienko, V.V. Ushakova**

**РЕАЛИИ В ПОВЕСТИ «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ» М.А. БУЛГАКОВА И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕДАЧИ В ЧЕШСКИХ ПЕРЕВОДАХ**

**REALIA IN M. BULGAKOV'S NOVELLA "THE HEART OF A DOG" AND METHODS OF THEIR TRANSFER IN CZECH TRANSLATIONS**

*Цель настоящего исследования – рассмотреть основные способы перевода на чешский язык реалий, встречающихся в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце», сравнить, как с этой задачей справились три разных переводчика повести на чешский язык (Л. Душкова – 1989, А. Моравкова – 1990, М. Дворжак – 2010), а также установить степень адекватности каждого из переводов. Научная новизна работы заключается в том, что исследование переводов реалий «Собачьего сердца» на материале чешского языка ранее не проводилось. Вслед за С. Влаховым и С. Флориным, авторы считают реалиями «слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому». В статье будут рассмотрены основные классификации реалий и способы передачи реалий, встречающиеся в трех чешских переводах: транскрипция и транслитерация, введение неологизма (калькирование, полужалки, освоение, семантический неологизм), приблизительный перевод (генерализация, функциональный аналог, толкование) и контекстуальный перевод. Авторы приходят к выводам, что среди приемов, используемых переводчиками для передачи реалий в художественном тексте, чаще всего встречаются транскрипция и функциональный аналог, реже – генерализация, описательный перевод, калькирование. Переводы А. Моравковой отличаются тщательностью, точностью и трезвостью в выборе языковых средств. Л. Душкова чаще других прибегает к опущениям, заменам, контекстуальному переводу, чаще использует стилистически более сниженную лексику, встречаются опущения и незначительные искажения смысла. М. Дворжак чаще других переводчиков прибегает к транскрипции, не поясняя реалию для читателя, что может привести к затруднению понимания и перенасыщению текста иноязычными словами. А. Моравкова и М. Дворжак, однако, бережнее Л. Душковой обходятся с оригинальным текстом, переводят ближе к оригиналу, стараясь сохранять синтаксические конструкции и обороты булгаковского стиля.*  
**Ключевые слова:** «Собачье сердце», М.А. Булгаков, художественный перевод, перевод реалий, национально-специфическая лексика, чешский язык.

*The aim of this research is to examine the main ways of translating into Czech the realia found in M.A. Bulgakov's novella "The Heart of a Dog", to compare how three different translators of the novella into Czech (L. Dušková – 1989, A. Moravková – 1990, M. Dvořák – 2010) coped with this task, and to establish the degree of adequacy of each translation. The scientific novelty of the work lies in the fact that the study of translations of the realia of "The Heart of a Dog" on the*

*material of the Czech language has not been conducted before. Following S. Vlachov and S. Florin, the authors consider as realia "words (and word combinations) naming objects characteristic of life (everyday life, culture, social and historical development) of one nation and alien to another". The article will examine the main classifications of realia and the ways of rendering realia found in three Czech translations: transcription and transliteration, introduction of neologism (calques, semi-calques, assimilation, semantic neologism), approximate translation (generalisation, functional analogue, interpretation) and contextual translation. The authors conclude that among the techniques used by translators to convey realia in a fiction text, transcription and functional analogue are the most common, while generalisation, descriptive translation, and calques are less common. A. Moravková's translations are characterised by thoroughness, accuracy and sobriety in the choice of linguistic means. L. Dushková more often than others resorts to omissions, substitutions, contextual translation, more often uses stylistically lower vocabulary, there are omissions and minor distortions of meaning. M. Dvořák more often than other translators resorts to transcription without explaining realia to the reader, which can lead to difficulties in understanding and overloading the text with foreign-language words. A. Moravková and M. Dvořák, however, treat the original text more carefully than L. Dushková, translating closer to the original, trying to preserve syntactic constructions and turns of Bulgakov's style.*

**Key words:** "Dog's Heart", M.A. Bulgakov, literary translation, translation of realia, national-specific vocabulary, Czech language.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-28-35

Судьба «Собачьего сердца» в чешских переводах довольно примечательна. Мало какое произведение за исключением, пожалуй, такой классики, как «Евгений Онегин», может похвастаться наличием трех официальных переводов, к тому же очень качественных.

Как отмечает И.А. Герчикова в статье «Михаил Булгаков на чешской сцене», всплеск интереса к Булгакову произошел в середине 1960-х гг. Тогда же основной переводчицей произведений М.А. Булгакова стала выпускница отделения русистики Карлова университета Алена Моравкова (р. 1935) [4, 201–205]. В 1966 г. Моравкова перевела «Театральный роман», а уже через три года в 1969 г. вышел ее перевод самого известного произведения Булгакова «Мастер и Маргарита». В том же году А. Моравкова издала перевод «Белой гвардии». Следующие переводы последовали в 80-х и 90-х годах. По сути, А. Моравкова перевела все более или менее значительные произведения писателя на чешский язык. Моравкова также является автором фундаментальной монографии «Крестный путь Михаила Булгакова» (1996) [19].

В конце 1989 г. повесть «Собачье сердце» вышла в переводе Людмилы Душковой в издательстве «Odeon», а в начале 1990 г. в издательстве «Lidové nakladatelství» с разницей в месяц появился перевод «Собачьего сердца» А. Моравковой. Л. Душкова в газете «Literární povípu» объяснила эту ситуацию тем, что она еще в 1966 г. перевела «самиздатский» текст, который привезла из Москвы, и публикация этого перевода была запланирована на 1968 г., но в силу известных причин не состоялась. Вместе с тем Л. Душкова говорила о необходимости «сломать монополию» одного переводчика (подразумевая Моравкову) на творчество Булгакова – в этом, по словам Душковой, состояла одна из целей запоздалого издания «Собачьего сердца» в ее переводе [7]. Оба перевода в дальнейшем переиздавались: перевод Л. Душковой – в 1997 г. в изд-ве «Huněk», Моравковой – в 2012 г. в изд-ве «Garamond».

В 2014 г. в изд-ве «Československý spisovatel» появился новый перевод «Собачьего сердца» от другого замечательного чешского переводчика русской литературы Милана Дворжака (который известен, прежде всего, как переводчик «Евгения Онегина»).

О творчестве переводчиков русской литературы Милане Дворжаке и его брате Либоре Дворжаке мы уже писали ранее [11].

Итак, перейдем к анализу переводов реалий «Собачьего сердца» на материале всех трех основных упомянутых переводов повести на чешский язык, а именно, Л. Душковой (1989), А. Моравковой (1990), М. Дворжака (2005).

Многие исследователи ранее обращались к переводу реалий на материале повести М.А. Булгакова «Собачье сердце», однако анализировались в основном переводы на английский [5; 10], немецкий [8], французский [9], итальянский [6] и др. языки, проводились и компаративистские исследования на материале двух языков, например, английского и немецкого [1]. Исследования переводов реалий на материале чешского языка ранее не проводились. Мы ранее уже обращались к анализу перевода фразеологизмов «Собачьего сердца» на чешский и английский языки [12], а также рассматривали перевод реалий в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» на чешский язык [13].

Вслед за С. Влаховым и С. Флориным, мы будем считать реалиями «слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а, следовательно, не поддаются переводу "на общих основаниях", требуя особого подхода» [3, 47].

В повести «Собачье сердце» можно встретить множество примеров реалий. Именно они помогают автору воссоздать национальный и исторический колорит, отразить время, историческую эпоху, подчеркнуть своеобразие культуры и быта.

Самой подробной универсальной предметной классификацией реалий, на наш взгляд, является классификация С. Влахова и С. Флорина [3, 51–56], которые выделили следующие группы (здесь и далее – примеры из повести «Собачье сердце»).

#### **1. Этнографические реалии:**

- бытовые (жилье, мебель, посуда, утварь и т.п.): *подворотня, парадное, черный ход, полати, самовар, плевательница, кадушка, полоскательница, примус;*

- пища, напитки: *ци, «особая краковская» колбаса, абрау-дюрсо, топленое молоко, баба (ромовая);*

- одежда, обувь, головные уборы: *калоша, фильдеперсовые чулочки, фланелевые штаны, валенки, околыш с золотыми галунами, клюка, штиблеты, тужурка;*

- транспортные средства: *сани, подножка;*

- труд: люди труда, орудия труда, организация труда: *дворник, завхоз, швейцар, городовой, чучельник, извозчик;*

- искусство и культура: музыка, песни, танцы («Ой, яблочко», «Светит месяц»), театр («Милая Аида»), музыкальные инструменты и др. (*гармошка, балалайка*);

- религия, обычаи, ритуалы: *отходная, сотворить намаз, патриарший куколь, епитрахиль;*

- праздники, игры: *закрутился как кубарь под кнутом;*

- единицы меры и денежные знаки: *осьмушка, аришин, червонец, пятиалтынный, золотник, верста* и т.д.

#### **2. Общественно-политические реалии:**

- органы и носители власти: *Совет Нормального питания, центральный совет народного хозяйства, уголовная милиция, домком, председатель домкома, комиссарша;*

- общественно-политическая жизнь:

- политические организации, политические деятели, прочие реалии политической жизни: *большевики, меньшевик, советский, контрреволюция;*

- социальные явления и движения и их представители: *столовая нормального питания, Моссельпром, Жиркость, Москвошвея, жилтоварищи, уплотнение;*

обращения: *барышня, голубчик, сударыня, господа / господин, товарищ, милостивый государь, папаша;*

сословия и их члены: *пролетарий, барин, холуй, буржуй, помещики, трудовой элемент, нэпман, социалприслужница;*

• военные реалии: подразделения, оружие, обмундирование, военнослужащие и командиры: *красный командир, колчаковские фронты, белый билет.*

### **3. Ономастические реалии:**

• антропонимы:

общие имена и фамилии: *Шарик, Шариков, Филипп Филиппович Преображенский, Иван Арнольдович Борменталь, Швондер* и т.д.;

индивидуальные имена и фамилии, называющие известных, реально существующих или существовавших личностей: *Энгельс, Каутский, профессор Мечников, Айседора Дункан;*

• топонимы: *Пречистенка, Мертвый переулок, Обухов переулок, Моховая, Сухаревка;*

• названия компаний, музеев, театров, дворцов, ресторанов, магазинов, пляжей, аэропортов и т.п.: *Калабуховский дом, Большой театр, «Главрыба» / «абыр+валг», Елисейевы братья, «Славянский базар», Храм Христа* и т.д.

Для адекватного перевода слова-реалии «переводчику необходимы определенные знания о той действительности, которая изображена в переводимом произведении, т.н. «фоновые знания», т.е. совокупность представлений о том, что составляет реальный фон, на котором разворачивается картина жизни другой страны, другого народа» [14, 163]. Предпосылкой для верной передачи слов, выражающих реалии материального быта, является знание самих вещей, стоящих за этими словами, верное представление о них.

Влахов и Флорин сводят приемы передачи реалий к двум способам: **транскрипции и переводу**, называя эти понятия антонимическими.

Под **транскрипцией** исследователи понимают механическое перенесения реалии из языка оригинала в язык перевода графическими средствами последнего с максимальным приближением к оригинальной фонетической форме [3, 87]. Транскрипция может быть частичной, т.е. транскрибироваться может только корень иноязычного слова и употребляться в сочетании с суффиксами языка перевода.

К данному способу перевода прибегают все переводчики, сталкивающиеся с реалиями, не исключение и переводчики «Собачьего сердца»: *большевик* (чеш. *bolševik*), *балалайка* (чеш. *balalajka*), *самовар* (чеш. *samovar*), *рубли* (чеш. *rubl*). Здесь все три переводчика были солидарны. Транслитерации подвергается аббревиатура *Главрыба*, по которой Шарик учится читать. Это было первое внятное слово, произнесенное Шариком в облике человека, только наоборот: «*абыр*», «*абыр-валг*». М. Дворжак и Л. Душкова переводят как *Glavryba, abyryalg*. А. Моравкова применяет функциональный аналог – более понятное чехам *Hlavní rybárna* (букв. 'Центральный рыбный магазин') и только *Rybárna* наоборот в исполнении Шарика – «*anrabyr*».

Довольно неожиданно М. Дворжак прибегает к транскрипции и при переводе некоторых исторических денежных единиц (*червонец* – чеш. *červonec*), мер веса (*золотник* – чеш. *zlotník*; *четверть аришина* – чеш. *čtvrť aršínu*) и длины (*верста* – чеш. *versta*), не делая при этом никаких пояснений или сносок для читателей. В то время как его коллеги используют функциональные аналоги, пусть порой и не очень точные, но гораздо более понятные (*dvacet rublů, dvě deka, kilometr, patnáct centimetrů*).

Опять же без какого-либо пояснения *нэпман* М. Дворжак и Л. Душкова передают как *nerman*. А. Моравкова переводит более понятным и нейтральным аналогом *podnikatel*.

У Дворжака мы также встречаем транскрипцию для слова *щи* (чеш. *šči*), в то время как у Душковой и Моравковой – функциональный аналог *zelňačka* – так называется чешский суп из квашеной капусты.

Транскрипция и транслитерация являются основными способами передачи антропонимов и топонимов: *Polygraf Polygrafovič, Filipp Filippovič Preobraženskij*

(Л. Душкова сохраняет удвоенную «р» в имени Филипп, М. Дворжак оставляет одинарную, следуя правилам чешской орфографии, где удвоенные согласные не приняты), *Ivan Arnoldovič Bormental*, *Zinaida Prokofjevna Buninová* (у Дворжака встречается два разных написания – *Zinaida* и *Zinajda*, у остальных переводчиков – только *Zinaida*), *Darja Petrovna Ivanovová* (у женских фамилий мы видим чешский суффикс -ová, который добавляется даже к таким фамилиям, как Иванов), *Fjodor*, *Klim Grigorjevič Čugunkin*, *Švonder* и т.д.

Особого внимания заслуживает перевод формы «имя + отчество». А. Моравкова всячески избегает такой формы обращения. В тексте Булгакова мы на каждой странице встречаемся с *Филиппом Филипповичем*, *Иваном Арнольдовичем*, *Дарьей Петровной*. Однако А. Моравкова абсолютно везде, кроме отрывков, где зачитываются официальные документы, употребляет такие слова как *profesor* (а в тех частях, где повествование идет от лица Шарика – *pán*, *Bobíkův pán*), *doktor*, просто *Darja*. В обращениях это, соответственно звательная форма: *profesore*, *doktore* и т.д. Л. Душкова и М. Дворжак, напротив, употребляют имена и отчества во всех случаях, где они встречаются в оригинальном тексте, в том числе в обращениях в звательной форме: *Filipe Filipoviči*, *Ivane Arnoldoviči*, *Darjo Petrovno* и т.п. С одной стороны, это несколько утяжеляет текст для чешского читателя, непривычного к такой форме имени, с другой стороны, это довольно традиционный способ перевода русской литературы, и для человека начитанного не должно представлять сложности. Безусловно, это добавляет национального колорита и аутентичности переводу. В данном случае, такое старательное избегание имени-отчества в переводе А. Моравковой остается непонятным.

Суффиксы субъективной оценки для имен собственных в чешском и в русском языках похожи, а потому у переводчиков не было проблем с переводом разных форм имени *Zinaida*, ласкательная или уничижительная окраска которых на фоне полной формы совершенно понятна читателю: *Zina* – чеш. *Zina*, *Zinka* – чеш. *Zinka*, *Зинуша* – чеш. *Zinušo* (А. Моравкова, М. Дворжак), *Zinočko* (Л. Душкова).

Что касается имени главного героя, то у Л. Душковой *Шарик* – *Baryk*, у А. Моравковой – *Bobik*. Оба имени – распространенные в Чехии собачьи клички. Аналогично образована и фамилия Шарикова-человека: *Barykov*, *Bobikov*. И только М. Дворжак транскрибировал как кличку, так и фамилию – *Šarik*, *Šarikov*. Стоит отметить, что такая собачья кличка тоже известна в Чехии. Нам кажется, что выбор М. Дворжака оправдан, ведь, как отмечал В.С. Виноградов, «чем выше степень художественной выразительности и типизации персонажа, чем важнее его роль в отечественной литературе, чем больше степень нарицательности имени, тем проблематичнее перевод и целесообразнее транскрипция данного имени» [2, 146].

При передаче топонимов переводчики пользуются как транскрипцией, так и калькированием, путем замены составных частей – морфем или слов их лексическими соответствиями в языке перевода, часто добавляют пояснения. Так, например, *Большой* – чеш. *Velké divadlo* (Л. Душкова, А. Моравкова), только у М. Дворжака просто *Velké*. *Храм Христа* – у всех троих *Chrám Krista Spasitele*, *Мертвый переулок* – чеш. *Mrtvá ulička*.

Название *Калабуховского дома* (он же *Калабухов*) переводчики передают разными способами: по правилам образования чешских притяжательных прилагательных чеш. *Kalabuchovův dům* / *Kalabuchovův* (А. Моравкова), смысловой перевод *dům starého Kalabuchova* / *Kalabuchov* (Л. Душкова), и снова наиболее близкий вариант к оригиналу, сохранение адъективной формы *Kalabuchovský dům*, *Kalabuchov* (М. Дворжак).

**Перевод реалий** применяют в тех случаях, когда транскрипция или транслитерация невозможна и нежелательна. И здесь существует несколько способов перевода, а именно: введение неологизма, приблизительный перевод и контекстуальный перевод.

**1. Введение неологизма** — наиболее подходящий после транскрипции путь сохранения содержания и колорита переводимой реалии путем создания нового слова или словосочетания.

**а) Калькирование** состоит в переводе по частям слова или словосочетания с последующим сложением приведенных частей без каких-либо изменений: *учетная карточка* – чеш. *evidenční karta* (Л. Душкова, А. Моравкова), *evidenční kartička* (М. Дворжак), *Славянский Базар* – *Slovanský bazar* (А. Моравкова).

**б) Полукальки** – частичные заимствования, состоящие частью из своего собственного материала, а частью из материала иноязычного слова или словосочетания: *Совет Нормального питания* – чеш. *Rada hromadného stravování*, букв. 'Совет общественного питания' (А. Моравкова).

**в) Освоение** – адаптация иноязычной реалии, придание ей на основе иноязычного материала обличия родного слова. При этом реалия не только меняет свою форму, но и обычно теряет часть семантического содержания: *Москвошвея* – чеш. *Moskrejčzáv* (М. Дворжак), у Л. Душковой не очень удачный вариант – *Dům módy* (букв. 'Дом моды'), у А. Моравковой более понятное *Moskevská oděvní tvorba* (букв. 'московское швейное производство').

**г) Семантический неологизм** – новое слово или словосочетание, сочиненное переводчиком и позволяющее передать смысловое содержание реалии. От кальки его отличает отсутствие этимологической связи с оригинальным словом: *уплотнение* (квартир) – чеш. *uskrovnění* (от старочешского *skrovnost* = *skromnost*), далее А. Моравкова использует описательный перевод *rozdělení velkých bytů, rozdělování* (букв. 'разделение больших квартир'); М. Дворжак тоже использует необычное слово *zahuštění bytů v domě* (букв. 'загустение квартир в доме').

**2. Приблизительный перевод** реалий применяется значительно чаще. С его помощью удастся передать предметное содержание реалии. При этом почти всегда теряется колорит, так как происходит замена коннотативного эквивалента нейтральным по стилю, т. е. словом или сочетанием слов с нулевой коннотацией. Существует несколько вариантов приблизительного перевода.

**а) Родо-видовая замена** позволяет передать приблизительно содержание реалий единицей с более широким значением, подставляя родовое понятие вместо видового. Это не что иное, как **генерализация**, прием широко известный в теории перевода: *лакированные штиблеты* все три переводчика перевели как *lakýrku*, опустив такое яркое слово оригинала, как *штиблеты*, поскольку *lakýrku* – это просто разговорное для 'лакированные туфли'.

**б) Функциональный аналог**, предложенный А.Д. Швейцером, есть «элемент конечного высказывания, вызывающего сходную реакцию у русского читателя» [15, 251] Этим способом можно заменить обозначения мер весов, денег, элементов быта и т.д. Но этот прием следует применять очень осторожно, так как создается возможность замены одной реалии другой, местной, как в следующем примере:

*Мне белый билет полагается, – ответил Шариков на это.*

В переводе Л. Душковой: *Mám právo na modrou knížku* (букв. 'У меня есть право на голубую книжку'). У М. Дворжака тоже *modrá knížka. Modrá knížka* (букв. 'голубая книжка') – в Чехословакии и позже в Чешской республике удостоверение о неспособности к действительной военной службе, ранее – справка об освобождении от воинской обязанности. Но дело в том, что данная реалия в Чехословакии имела место в период с 1948 года, в то время как время действия повести – это 1920-е гг. Возможно, поэтому А. Моравкова предпочла описательный перевод: *Mě by měli osvobodit od vojenský službu* (букв. 'Меня должны освободить от военной службы').

**в) Описание, объяснение, толкование** обычно используются в тех случаях, когда нет другого выбора. При этом объясняется понятие, которое по тем или иным причинам не было передано транскрипцией. Таких случаев перевода встречается больше всего, например: *напаха* – чеш. *vyšoká čepice*, букв. 'высокая шапка' (А. Моравкова), *отходная* – чеш. *modlitba za spásu mé duše*, букв. 'молитва о спасении моей души' (Л. Душкова) и т.п.

В «Собачем сердце» очень часто упоминается слово *подворотня*. А. Моравкова переводит *подворотню* и как *škvíra pod vraty* (букв. 'щель под воротами'), и как *vrata*, но при

этом *vrata* в ее переводе – это и *ворота*. Вообще, у слова *подворотня* два значения, оба имеют пометку в словаре «разговорное»: 1. пространство, щель между воротами и землей; доска, закрывающая щель между воротами и землей. 2. проем в стене дома для проезда, прохода во двор. У М. Булгакова это именно второе. И более удачный перевод мы встречаем у Л. Душковой и М. Дворжак – *průjezd* (букв. 'проезд, проход').

**3. Контекстуальный перевод** противопоставляется обычно словарному переводу, так как соответствия слова в контексте могут отличаться от словарных. Так же, как и в случае приблизительного перевода, при контекстуальном переводе реалия исчезает, и на ее месте оказывается нейтральный заместитель. И порой для разгрузки читателя в текстах с повышенным содержанием реалий эти применение этих приемов оправдано.

*Я теперь председатель, и сколько ни накраду — все на женское тело, на раковые шейки, на абрау-дюрсо.* Так рассуждает пес Шарик об отношениях некой «машинисточки» с ее кавалером. Л. Душкова использует функциональный аналог для перевода названия игристого (чеш. разг. *šampaňo* – шампанское, сокращение от *šampaňské víno*) и контекстуальный перевод для *раковых шеек*: *Ted' jsem předseda, a co si nakradu, všeco dám na ženský, na čokoládový pralinky a na šampaňo* (букв. 'на шоколадные конфеты и на шампанское'). А. Моравкова же в данном случае допускает промашку – переводит название российского игристого вина транслитерацией на французский манер, добавляя, что это французское вино, в то время как в переводе с черкесского «Абрау» означает «обрыв», а «Дюрсо» – «четыре воды», а «раковые шейки» также понимает буквально: *Ted' jsem předseda, a všeco, co nakradu, věnuju na ženský tělo, račí ocásky a na francouzský vína Abrau-Dorseau* (букв. 'на раковые хвостики и французские вина «Абрау-Дюрсо»').

Таким образом, среди приемов, используемых переводчиками для передачи реалий в художественном тексте, чаще всего встречаются транскрипция и функциональный аналог, реже – генерализация, описательный перевод, калькирование.

Переводы А. Моравковой безусловно отличаются тщательностью, точностью и трезвостью в выборе языковых средств, а также тем, что они остаются актуальными на многие десятилетия. Доказательством этого служит то, что ее перевод «Мастера и Маргариты» переиздавался уже двенадцать раз, последний раз в 2020 г. И это несмотря на то, что в 2005 г. выдающимся русистом Л. Дворжаком был сделан новый удачный перевод.

Л. Душкова чаще других прибегает к опущениям, заменам, контекстуальному переводу, чаще использует стилистически более сниженную лексику, чем в оригинале: *гастрономия – bufet, папаша – beranice, общее собрание – plenárka, столовая нормального питания – zázvodka, разруха – následky naší hospodářské krize*. В ее переводе чаще встречаются опущения (не перевела слова *подножка, полтора целковых, барский, барышня*), искажения смысла: *Абрау-дюрсо – šampaňo, холуй – груб. вульг. posera* (букв. 'человек, который наложил в штаны'), *топленое молоко – připálené mléko* (букв. 'подгоревшее молоко'). Однако в целом перевод оставляет хорошее впечатление. Именно в переводе Л. Душковой в 2023 г. на радио «Vltava» транслировалась радиоадаптация повести.

М. Дворжак чаще других переводчиков прибегает к транскрипции, ничего не поясняя читателю, что может привести к затруднению понимания и перенасыщению текста иноязычными реалиями.

А. Моравкова и М. Дворжак, однако, бережнее Л. Душковой обходились с исходным текстом, переводили ближе к оригиналу, стараясь сохранять синтаксические конструкции и обороты булгаковского стиля. Перевод же Л. Душковой в целом более вольный, в нем чаще применяются различные способы переводческих трансформаций.

1. Артемьева Ю.В., Явари Ю.В. Проблема достижения полноценного перевода реалий // СИСП. 2022. № 3. С. 235–253.

2. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М., 2001.

3. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986.

4. Герчикова И.А. Михаил Булгаков на чешской сцене // Михаил Булгаков и славянская культура / отв. ред. Е.А. Яблоков. М., 2017. С. 200–211.
5. Изволенская А.С. О роли переводческого комментария: социально-политические реалии в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце». Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021, 19(2). С. 166–180.
6. Кутеко Д.А. Итальянские переводы повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» / Д.А. Кутеко // Итальянистика в современном мире: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 27–28 февр. 2020 г.). М., 2021. С. 151–155.
7. Малити Е. Михаил Булгаков в словацкой культуре: вопросы рецепции и перевода. URL: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/mihail-bulgakov-i-slavyanskaya-kultura/p3> (дата обращения: 10.09.2024).
8. Минюхина Т.С. Перевод реалий в прозе Михаила Булгакова: магистерская диссертация. СПб: СПбГУ, 2017.
9. Николаева Э.А. Этнографические реалии и способы их передачи на французский язык (на материале повести И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце» М.А. Булгакова и «Педагогической поэмы» А.С. Макаренки) / Э.А. Николаева // Проблемы современного языкового образования. Владимир, 2005. С. 271–276.
10. Пастухова Е.Н. Специфика перевода реалий художественного текста (на материале двух переводов повести М.А. Булгакова «Собачье сердце») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 6-2(84). С. 378–381.
11. Сергиенко О.С. Современные чешские переводчики русской литературы – братья Либор и Милан Дворжаки // Пятые Андреевские чтения. Славянские литературы и литературные взаимосвязи. Материалы секции XLII Международной филологической конференции 11–17 марта 2013 г. СПб., 2013. С. 63–71.
12. Сергиенко О.С. Особенности перевода фразеологических единиц (на материале повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» и ее переводов на чешский и английский языки) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 4(58): в 3 ч. Ч. 3. С. 144–148.
13. Сергиенко О.С., Бабкина Л.Д. Реалии в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» и их отражение в переводе на чешский язык. // Russian Linguistic Bulletin. № 4(28) 2021. С. 228–231.
14. Старкова Л.В. Прагматические аспекты перевода историзмов // Наука и современность. 2010. № 2-3. С. 161–166.
15. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика: О газ.-информ. и воен.-публицист. переводе. М., 1973.
16. Bulgakov M. *Psí srdce*. Praha, 1989.
17. Bulgakov M. *Psí srdce*. Praha, 2012.
18. Bulgakov M. *Psí srdce a jiné povídky*. Praha, 2014.
19. Tomek M.. *Jak se Mistr a Markétka naučili česky* // Plav. Měsíčník pro světovou literaturu. 13.12.2021. № 10, 2021. URL: <https://www.svetovka.cz/2021/12/10-2021-kratas/> (дата обращения: 02.09.2024).

## ЛЕКСИКОЛОГИЯ И ЛЕКСИКОГРАФИЯ / LEXICOLOGY AND LEXICOGRAPHY

*Н.А. Бородина*  
*N.A. Borodina*

### СЕМАНТИЧЕСКАЯ ГРУППА ДЕМОНОНИМОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ И.А. БУНИНА

### THE SEMANTIC GROUP OF DEMONONYMS IN I.A. BUNIN'S POETIC HERITAGE

*Мифонимикон И.А. Бунина-поэта является системно-структурным образованием, включающим ядро, околядерную зону и периферию. Он сформирован 12 семантическими разрядами мифологических имен (теонимами, мифоантропонимами, демононимами, мифоперсонимами, мифотопонимами, мифозоонимами, мифоорнитонимами, мифохремотонимами, спеллонимами, мифохрононимами, мифофитонимами и мифоэтнонимами), распределенными по полевым зонам с учетом частотности функционирования. В настоящей статье в центре внимания автора находятся демононимы – ономастические единицы, номинирующие сверхъестественные существа. Источником фактического материала послужили стихотворения, созданные поэтом в период с 1886 г. по 1952 г. и вошедшие в авторские издания, стихотворения, опубликованные только в периодике или не отданные в печать, а также наброски и отрывки. Встреченные в лирическом наследии И.А. Бунина мифологические имена описываются с точки зрения принадлежности к общезыковому мифонимикону, частотности речевой реализации, структурной организации. По указанным классификационным критериям разграничиваются узуальные ономастические единицы, восходящие к священным текстам авраамических религий, западноевропейскому фольклору, и отапеллятивные единицы, именуемые бестелесные сущности; демононимы, характеризующиеся высокой частотой употребления, и единичные, встречающиеся в бунинских стихотворениях спорадически; однословные мифологические имена, состоящие из одного компонента, и двухсловные мифологические имена, включающие в свой состав два компонента. Подробно автор останавливается на особенностях синтаксической синтагматики и парадигматических отношениях анализируемых онимов. Рассматривается сочетаемостный потенциал демононимов, отмечаются возможности образования данными именами синонимических рядов.*

**Ключевые слова:** *И. А. Бунин, поэзия, мифонимы, демононимы, синтагматика, парадигматика.*

*I.A. Bunin-poet's mythonymicon is a systemic-structural formation comprising a core, near-nuclear zone, and periphery. This system is formed by twelve semantic categories of mythological names (theonoms, mythoanthronyms, demononyms, mythopersonyms, mythotonyms, mythozonyms, mythoornithonyms, mythohrematronyms, spellonyms, mythochromonyms, mythophytonyms, and mythoethnonyms), which are distributed across field zones based on their frequency of use. In this research, the focus is on demononyms – onomastic units that refer to supernatural beings. The factual material for the study was derived from poems written by the poet between 1886 and 1952, which were included in his published works, as well as those published in periodicals and unpublished manuscripts, sketches, and excerpts. The mythological names found in I.A. Bunin's lyrical works are analyzed from the point of view of their belonging to the overall linguistic mythonymic corpus, frequency of usage, and structural organization. According to the specified classification criteria, the following types of onomastic units are distinguished: conventional onomastic units dating back to sacred texts of Abrahamic religions and Western European folklore; common units naming disembodied entities; demononyms, which are characterized by a high frequency of use and occasionally appear in I.A. Bunin's poetry; one-word mythological names consisting of one component, and two-word mythological names including two components. The author details the features of the syntactic and paradigmatic relationships of the analyzed units. The combinability potential of demononyms is considered, the possibilities of formation of synonymous series by these names are noted.*

**Key words:** *I.A. Bunin, poetry, mythonyms, demononyms, syntagmatic, paradigmatic.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-66-4-36-42

Мифологические имена достаточно часто включаются писателями и поэтами в ткань литературных произведений. Используясь в прямом и переносном значениях, мифонимы моделируют текстовое пространство, создают необходимый историко-культурный фон, маркируют интертекстуальные связи, участвуют в реализации авторского замысла, служат средством художественной выразительности и т.д.

Мифонимикон И.А. Бунина-поэта не является простой суммой разрозненных ономастических единиц, а представляет собой системно-структурное образование. Принимая во внимание соотношение номинируемого образа и денотата, учитывая частотность функционирования мифологических имен, его можно эксплицировать в виде полевой модели (рис. 1).

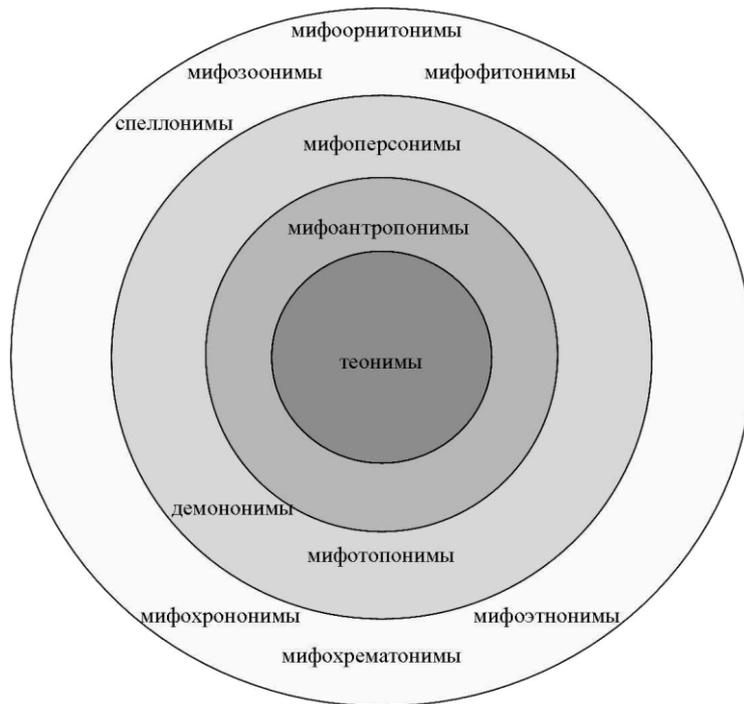


Рис. 1. Полевая модель мифонимикона И.А. Бунина-поэта

Ядро этого поля формируют теонимы (например, *Бог, Ваал, Геймдаль, Зевес, Истара, Мадонна, Нергал, Перун, Ра, Син* и др.), которые составляют 46 % от общего числа мифонимов, встреченных в бунинской поэзии.

В околоядерную зону входят мифоантропонимы (например, *Алисафия, Ева, Зейнаб, Иаков, Майя, Навин, Рем, Святогор, Улисс* и др.) с частотностью употребления 21,2 %.

Ближняя периферия образована демононимами (например, *Ангел, Архистратиг, Водяной, Израфил, Михаил, Эблис* и др.), мифоперсонами (например, *Весна, Лихорадка, Мороз, Смерть, Черная Мати* и др.) и мифотопонимами (например, *Атлантида, Буян, Ковсерь, Небесный Град, Содом* и др.), в сумме равными 24,8 % от совокупности рассматриваемых имен собственных.

К дальней периферии относятся такие семантические разряды, как мифозоонимы (например, *Белый Олень, Змей, Кентавр, Лев*), мифоорнитонимы (например, *Вирь, Жар-Птица, Павлин, Хугин*), мифохремотонимы (например, *Великий Трон, Конь Афины-Паллады, Престол, Светильник Седьми*), спеллонимы (например, *Баба-Яга, Кощей, Цицея*), мифохрононимы (например, *Страшный Суд, Судный день*), мифофитонимы (например, *Древо, Мандрагора*) и мифоэтнонимы (например, *Амазонки*), представленные в поэтическом наследии Бунина единичными примерами.

Цель данной работы – описать группу демононимов, отмеченных в ономастическом пространстве бунинских стихотворений, охарактеризовать их синтагматические и парадигматические отношения в анализируемых текстах.

К демононимам мы относим вслед за А.В. Суперанской имена, номинирующие бестелесные сущности, принадлежащие тонкому, нематериальному миру, которые в соответствии с бинарностью восприятия окружающей действительности любого этноса могут быть как добрыми, светлыми, так и злыми, враждебными, могут занимать разные иерархические позиции, принадлежать как к высшему рангу, так и низшему [12, 181–182].

Анализ поэтического наследия Бунина, подготовленного к изданию проф. Т.М. Двинятиной [1; 2], позволил выявить 28 демононимов, среди которых нами разграничиваются узуальные ономастические единицы, восходящие к религиозно-философским текстам иудаизма, христианства и ислама (например, демононимы *Гавриил*, *Израфил*, *Сатана*), к западно-европейскому фольклору (демононим *Оберон*) и отапеллятивные единицы, служащие для именованя сверхъестественных существ (например, демононимы *Архангел*, *Дух*, *Змей*, *Искуситель* и др.).

Частотность выделенных имен в процессе речевой реализации в лирике Бунина различна: они могут быть как спорадически встречающимися, так и высокочастотными. Ср. единичный демононим *Оберон* и демононим *Гавриил*, характеризующийся высокой частотностью употребления, равной 7.

В средневековом народном творчестве и литературе Западной Европы Оберон (нем. *Oberon* из фр. *Auberon* «властитель эльфов» [11, 581]) – король эльфов, лесных духов, наделенный магическими способностями [6, 401]. У Бунина его ярким атрибутом является «звонкий рог», отсылающий к опере К.М. Вебера на либретто Дж.Р. Планше, где этот инструмент обладает чудесными свойствами – в минуту опасности на помощь протрубившему в него явится сам Оберон: ... *В звонкий рог призывный, музыкальный / Оберон играет в роце дальней...* («В знойный день задумчивей, приветней...») [1, 131].

*Гавриил* (ивр. גַּבְרִיֵּאל; греч. Γαβριήλ, Γαβριήλιος «сила Божья», «муж Божий» [9, 187]) – один из высших ангелов в авраамических религиях, основная функция которого быть посланником Бога, передающим волю Его. В художественной картине мира поэта Гавриил выступает как ангел-хранитель всего мира («Ночь Аль-Кафра»), пыль из-под стоп которого наделена чудодейственной силой («Священный прах»), покровитель пророка Мухаммеда, помогавший в битве с иноверцами («Зеленый стяг»), защищавший его на земном пути («Белые крылья»), помощник Авраама, принесший пророку главную святыню Каабы – Черный камень («Черный камень Каабы»), архистратиг («Чатырдаг») и служитель Божественного Всемогущества («Океан под ясною луною»), часто изображающийся на Царских вратах храма – символа входа в рай [5, 111]. Например: *Пыль, по которой Гавриил / Свой путь незримый совершает / В полночный час среди могил, / Целит и мертвых воскрешает.* («Священный прах») [2, 13]; *В пустыне красной над Пророком / Летел архангел Гавриил / И жгучий зной в пути далеком / Смягчал сияньем белых крыл.* («Белые крылья») [2, 10]; ... *Гавриил, кадя небесным Силам, / В темном фимиаме царских врат / Блещет огнедышащим кадилом.* («Океан под ясною луной...») [2, 79].

Необходимо отметить, что в бунинских стихотворениях, имеющих прямую отсылку к духовному наследию исламского Востока, имя архангела дается в соответствии с христианской религиозной традицией (*Гавриил*), а не мусульманской (*Джибрил*, *Джибраил* [6, 185]). В написании данной ономастической единицы поэт следовал за изданием Корана М. Казимирского [4], который служил основным источником его ориентальной лирики [3, 114].

В бунинском мифонимиконе с точки зрения структурной организации узуальные демононимы состоят только из одного компонента (например, *Михаил*, *Эблис*), в то время как отапеллятивные демононимы представлены как однословными (например, *Ангел*, *Змей*, *Искуситель*, *Слава*), так и двухсловными именами (например, *Небесные Силы*). Так, в анализируемых текстах наряду с однословным демононимом *Ангел* (греч. ἄγγελος «вестник» [6, 46]) нами встречен целый ряд составных мифонимов, в которых данная словоформа выступает в качестве стержневого компонента, а зависимые словоформы уточняют природу, предназначение, место обитания крылатых вестников: *Ангел Мести*, *Ангел Пустынь*, *Ангелы Служения*, *Ангел Смерти*. Ср.: *И огнем вставал за лесом меч / Ангела, летевшего к Сиону, / К золотому Иродову трону, / Чтоб главу на Ироде отсечь.* («Бегство в Египет») [2, 121] – *И Ангелы Служения сказали: / «Он вретисцем завесил тронный зал, / Он потушил светильники в том зале, / Он скорбь свою молчанием связал.* («Господь скорбящий») [2, 104]; *Орлиный клюв, глаза совы, но кротки / Теперь они: глядят туда, где*

синь / Святой страны, где слезы звезд – как четки / На смуглой кисти Ангела Пустынь. («Пилигрим») [2, 77].

Сема 'лицо', наличествующая в значении демононимов, обуславливает тот факт, что в поэзии Бунина описываемые ономастические единицы сочетаются с прилагательными, причастиями и существительными. Это позволяет автору дать дополнительные характеристики бестелесным сущностям (*Ангел мятежный, Ангел сна, вечерний Ангел, грозный Гавриил, небесные Силы, низкий Искуситель, искушающий Змей, Архистратиг средневековый, Рыцарь строгий*), обозначить принадлежность предмета лицу, обозначенному демононимом (*песнь Небесных Сил, кисть Ангела Пустынь, меч Ангела, царство Сатаны*). Например: ... Да вот, на смену мне, / Сам **Ангел сна** подходит к колыбели, Чуть серебрясь при меркнувшей луне. («Вдовец») [2, 66]; Разлилась – и отзвучала: / Заглушил, покрыл / Гром органного хора / **Песнь Небесных Сил**. («В костеле») [1, 122].

В лирическом наследии Бунина демононимы, занимая позицию субъектной словоформы, вступают в смысловую и формальную связь с глаголами разной семантики: движения (*лететь* ('перемещаться по воздуху'), *мчатся* ('очень быстро двигаться в определенном направлении'), *низвергаться* ('падать'), *обходить* ('исходить все, побывать всюду'), *падать* ('двигаться, повергаясь вниз и теряя опору'), *подходить* ('идя, приближаться к кому- или чему-либо'), *прилететь* ('летя, прибыть куда-либо, появиться где-либо'), *пролетать* ('летя, миновать кого-, что-либо'), *сойти* ('идя вниз, спуститься откуда-либо')); воздействия на объект (*зубить* ('приводить к гибели'), *истребить* ('полностью уничтожить'), *прельщать* ('пленить, очаровать'), *блестеть* ('направлять свет куда-либо, освещая что-либо'), *смягчить* ('ослабить, умерить'), *ударить* ('произвести удар')); речевой деятельности (*вопрошать* ('задавать вопросы; спрашивать'), *сказать* ('сообщить что-либо; произнести'), *спросить* ('обратиться с вопросом с целью узнать, выяснить что-либо')); бытия (*стоять* ('находиться в вертикальном положении, не двигаясь с места), *умереть* ('прекратить жить')); восприятия (*внимать* ('слушать с особым вниманием'), *глядеть* ('воспринимать с помощью зрения')); эмоционального состояния (*ликовать* ('восторженно радоваться'), *хмурить* ('в задумчивости, беспокойстве, гневе и т.п. морщить лоб, сдвигать брови')); социальной деятельности (*править* ('руководить, управлять, обладая властью'), *проводить* ('прощаться, расставаться')); владения (*искать* ('стараться обнаружить'), *находить* ('обнаруживать кого-либо')); созидательной деятельности (*воздвигать / воздвигнуть* ('строить / построить, сооружать / соорудить')); физиологического действия (*пить* ('поглощать какую-либо жидкость, глотая')); звучания (*грохотать* ('издавать сильный, оглушительный шум, раскатистый шум')); воспроизведения (*играть* ('исполнять что-либо на музыкальном инструменте')); перемещения объекта в пространстве (*вести* ('ведя, привести куда-либо')); помещения (*простирает* ('протягивать, вытягивать в каком-либо направлении')). Например: **Ангел Смерти** сойдет в гробовые пещеры, – / **Ангел Смерти** сквозь тьму / **Вопрошает** у мертвых их символы веры: / Что мы скажем Ему? («Зеленый стяг») [2, 9]; В щит золотой, сияющий у Престола, / Копьем ударил ангел **Израфил** ... («Судный день») [2, 90].

Анализ мифонимикона И.А. Бунина показал, что в ряде случаев между демононимами, отсылающими к одному и тому же номинируемому объекту, способны возникать синонимические отношения.

В бунинской лирике в качестве контекстуальных синонимов проприальной единицы *Михаил* (др.-евр. מִיכָאֵל *Mīkā'ēl*, греч. Μιχαήλ, букв. «кто как Бог?», «кто подобен Богу?») [10, 503]) выступают демононимы *Архистратиг* и *Рыцарь*, в семантической структуре которых присутствует сема 'воин'. Автор следует за устоявшимся в христианской религиозной литературе представлением об архангеле Михаиле как предводителе небесных сил, победителе Сатаны и ниспровергателе войска падших ангелов [6, 363]: *О, какая ярость злая! / Точно Дьявол в древний миг / Низвергается, пылая, / От тебя, Архистратиг*. («Ночью, звездной и студеной...») [2, 168–169]. Для Бунина он также является глашатаем праведности, слово которого есть меч разящий: ... и правил **Рыцарь строгий** / *Работой их*,

*заботой их убогой, / Да хмурил брови тонкие свои / На песни и кулачные бои. / Он говорил  
всей этой жизни брэнной, / Глухой, однообразной, неизменной, / Про дивный мир Небесного  
Царя...* («Архистратиг средневековый...») [2, 159].

В анализируемых поэтических текстах синонимическую парадигму образуют и отапетлятивные демонимы *Ангел – Хранитель – Вестник*. Уточняя доминанту *Ангел*, синонимы *Хранитель* и *Вестник* указывают на выполняемые небесными посланниками виды служения: первая ономастическая единица актуализирует сему 'оберегать', а вторая – 'приносить весть': *А за плечом моим, в одеждах белоснежных, / Стоял Хранитель мой – и кроткая печаль / Была в его очах, задумчивых и нежных, / Безмолвно устремленных вдаль...* («Звезда над темными далекими лесами...») [1, 213]; *Я отделил для Вестников телицу.* («Благовестие о рождении Исаака») [2, 162].

В соответствии с традицией многоименности врага рода человеческого, обусловленной его ущербностью, неполноценностью, необходимой для реализации коварных замыслов многоликостью [8, 18] Бунин использует такие демонимы, как *Дьявол – Дух – Змей – Искуситель – Сатана – Эблис*, что позволяет выбрать из представленного синонимического ряда номинант в зависимости от описываемой ситуации и создаваемого образа.

Демонимом *Дьявол* (греч. *δίαβολος* «клеветник» [7, 416]) способен передавать разные смыслы в бунинских поэтических текстах. В метафорическом описании падающей звезды он является олицетворением Тьмы, с которой ведет борьбу Светлое Начало («Ночью, звездной и студеной...»). Данный демоним вместе с синонимом *Искуситель* служит для наименования обольстителя рода человеческого, который безуспешно стремится сбить святого с праведного пути («Матфей Прозорливый»). Сатана в представлении Бунина – это та злая сила, которая постоянно находится рядом с нами, где бы мы ни были («Маргарита прокралась в светелку...», «Планица»): *– На спящую Дьявол, / До рассвета глядел из угла.* («Маргарита прокралась в светелку...») [2, 264]; *И Дьявол тут. Теперь он входит смело, / Стоит меж нас ...* («Планица») [2, 248].

В бунинской интерпретации библейского эпизода грехопадения злой дух предстает в образе Змея, соблазняющего Еву с Древа познания: *... Ищет трепетным жалом нагую смущенную Еву / Искуситель Змей.* («Искушение») [2, 131].

Демонимом *Сатана* (др.-евр. *שָׂטָן*, *sātān* «противодействующий, противник» [7, 416]) отмечен в ряде лирических произведений Бунина. Он используется для номинации нарушителя Божьего миропорядка, несущего хаос, требующего кровавых жертв, толкающего к греху («На исходе», «День памяти Петра»), искусителя, побуждающего нарушить религиозные и нравственные законы («И шли века, и стены Рая пали...», «На всякой высоте прельщает Сатана...»): *... – и вновь / Пьет Сатана из полной чаши / Идоложертвенную кровь!* («На исходе») [2, 134]; *На всякой высоте прельщает Сатана.* («На всякой высоте прельщает Сатана...») [2, 255].

Функцию искусителя несет у Бунина и демонимом *Дух*. Спутник и собеседник лирического героя (*Сатана / Дух*), он вопрошает о вере в легенды и предания: *И Дух спросил: «Ты веришь ли в Атланта?»* («Атлант») [1, 309].

Демонимом *Эблис* употребляется автором в эпиграфе к стихотворению «Сатана Богу», являющимся поэтическим переложением мусульманского предания о мятежном ангеле, который отказался поклониться первому человеку: *И когда мы сказали ангелам: падите ниц перед Адамом, все пали, кроме Эблиса, сотворенного из огня.* Коран («Сатана Богу») [2, 10]. Графический облик ономастической единицы, отличающийся от устоявшегося написания – *Иблис* (араб. *إبليس*, *Iblīs*, этимология однозначно не установлена [7, 477]), дан в соответствии с Кораном М. Казимирского [4].

Таким образом, произведенный анализ семантической группы демонимов в стихотворном ономастиконе Бунина, описание их языковых связей, позволяет говорить об ее значимости для художественно-эстетической парадигмы поэта.

1. Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Т.М. Двинятиной. СПб., 2014.
2. Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 2 / И.А. Бунин; вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Т.М. Двинятиной. СПб., 2014.
3. Взаимопроникновение культур: Коран в русской поэзии / авт.-сост. Ю.А. Гаврилов, А.Г. Шевченко; отв. ред. М.П. Мchedлов. М., 2006.
4. Коранъ Магомета, переведенный съ арабскаго на французскій переводчикомъ французскаго посольства въ Персіи, Казимирскимъ. Съ примѣчаніями и жизнеописаніемъ Магомета // Съ французскаго перевелъ К. Николаевъ. М., 1864.
5. Лосский В. Н. Смысл икон / В.Н. Лосский, Л.А. Успенский; пер. с фр. В.А. Рециковой, Л.А. Успенской. М., 2014.
6. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1990.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / нл. ред. С.А. Токарев. М., 1991. Т. 1. А–К.
8. Подюков И.А. Особенности именованія Дьявола в духовных стихах Прикамья / И.А. Подюков, М.А. Соломонов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 6(12). С. 18–23.
9. Православная энциклопедия. Т. X. Второзаконіе – Георгій / под ред. Патриарха Московскаго и всея Руси Алексія II. М., 2005.
10. Православная энциклопедия. Т. XLV. Мерри дель Валь – Михаил Парехели / под общ. ред. Патриарха Московскаго и всея Руси Алексія II. М., 2016.
11. Словарь иностранных словъ, вошедшихъ въ составъ русскаго языка: Матеріалы для лексической разработки заимствованныхъ словъ въ русской литературной рѣчи / под ред. А.Н. Чудинова. СПб., 1894.
12. Суперанская А.В. Общая теорія имени собственнаго. М., 1973.

*Т.В. Гончарова*  
*T.V. Goncharova*

**ФЕНОМЕН ИДЕНТИЧНОСТИ В ЗЕРКАЛЕ ЯЗЫКА:  
К ПРОБЛЕМЕ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ<sup>2</sup>**

**IDENTITY PHENOMENON IN THE MIRROR OF LANGUAGE:  
TO THE PROBLEM OF LEXICOGRAPHICAL PORTRAIT**

*Феномен идентичности в настоящее время становится ключевым понятием целого ряда гуманитарных наук, что неизбежно приводит к неоднозначной трактовке термина, в том числе и внутри одного терминологического поля. Данное обстоятельство требует осмысления слова-термина прежде всего с точки зрения языковой структуры, в аспекте жизни в языке, поскольку семантическое и аксиологическое наполнение термина предопределено культурно-историческим контекстом и обусловлено языковым своеобразием. Кроме того, лингвистическая наука, в частности лексикография, одним из приоритетных направлений считает создание интегральных словарей (Ю.Д. Апресян), которые позволяют в одном издании представить все аспекты изучения вербальной единицы и обращение к которым поможет решать образовательные, культурные, познавательные и научные вопросы. Именно поэтому создание лексикографического «портрета» лексемы идентичность осознается нами как насущная проблема современных лингвистических исследований. В статье представлен анализ слова идентичность в различных лексикографических источниках XIX–XXI вв., который показывает историю возникновения и бытования лексемы в языке, связанную, в частности, с тем, что ее семантическое наполнение испытывает постепенное движение от обозначения мира вещей и явлений к миру человека, т.е. становится антропологичным и одновременно аксиологическим. Выявленные словообразовательные возможности слова демонстрируют актуальность и востребованность термина в разных аспектах гуманитарного знания, а обращение к данным Национального корпуса русского языка, к современному научному дискурсу позволяет расширить диапазон когнитивного содержания специального слова, подчеркнув его многофункциональность и в то же время связь с системой языка, проявляющуюся в парадигматических, синтагматических и словообразовательных потенциях изучаемой единицы. Таким образом, реализация идеи интегративного описания языка, даже в отношении одной*

---

<sup>2</sup> Статья подготовлена в рамках выполнения государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации по теме: «Формирование российской гражданской идентичности личности посредством отечественной персониферы в условиях неоднородности современного медийного пространства» (соглашение № 073-03-2024-074/2 от 13.02.2024 г.).

вербальной единицы, позволяет представить фрагмент как научной, так и языковой, «наивной», картины мира.

**Ключевые слова:** лексема «идентичность», термин, интегральное описание языка, лексикографическое портретирование, лингвистические и энциклопедические словари, аксиология, семантика, парадигматика, синтагматика, научный дискурс.

*Identity phenomenon is currently becoming a key concept in a number of humanities, which inevitably leads to an ambiguous interpretation of the term, including within one terminological field. This circumstance requires understanding the word-term primarily from the point of view of the linguistic structure, in the aspect of life in the language, since the semantic and axiological content of the term is predetermined by the cultural and historical context and is conditioned by linguistic originality. In addition, linguistic science, in particular lexicography, considers the creation of integrated dictionaries (Yu.D. Apresyan) as one of the priority areas, which allow presenting all aspects of the study of a verbal unit in one publication and referring to which will help solve educational, cultural, cognitive and scientific issues. That is why the creation of a lexicographic "portrait" of the lexeme "identity" is recognized by us as an urgent problem of modern linguistic research. The article presents an analysis of the word "identity" in various lexicographic sources of the 19th–21st centuries, which shows the history of the emergence and existence of the lexeme in the language, associated, in particular, with the fact that its semantic content experiences a gradual movement from the designation of the world of things and phenomena to the world of man, i.e. it becomes anthropological and at the same time axiological. The identified word-formation possibilities of the word demonstrate the relevance and demand for the term in various aspects of humanitarian knowledge, and an appeal to the data of the National Corpus of the Russian Language, to modern scientific discourse allows us to expand the range of cognitive content of a special word, emphasizing its multifunctionality and, at the same time, connection with the language system, manifested in the paradigmatic, syntagmatic and word-formation potentials of the studied unit. Thus, the implementation of the idea of an integrative language description, even in relation to one verbal unit, allows us to present a fragment of both a scientific and linguistic, "naive", picture of the world.*

**Key word:** lexeme "identity", term, integral language description, lexicographic portrayal, linguistic and encyclopedic dictionaries, axiology, semantics, paradigmatics, syntagmatics, scientific discourse.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-43-51

Феномен идентичности сегодня оказывается предметом исследования в различных сферах гуманитарного знания. Более того, идентичность оказывается тем критерием, через который осмысливаются, оцениваются многие проблемы современного мира, общества, государства.

Это связано, с одной стороны, с процессом глобализации, который сопровождается межкультурной коммуникацией, а с другой – со стремлением сохранить свое «Я», свое национальное, культурное, религиозное и пр. своеобразие.

Однако современные исследования, изучая данный феномен с позиции разных наук, рассматривают скорее всего различные виды идентичности: гендерную, групповую, национальную, гражданскую, культурную, религиозную, между тем как представляется важным определить само понятие идентичности, исходя прежде всего из данных языка. Задача лингвистики в данной ситуации – не только зафиксировать «актуальные участки когнитивного пространства, установить точки напряжения», но и «проанализировать

языковой материал как источник для разноаспектных интерпретаций ценностных предпочтений россиян» [3, 232].

Это всецело относится к лексеме *идентичность*, которая, по данным Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ), встречается практически во всех стилях литературного языка, причем в сервисе корпуса «Портрет слова» приводятся сферы функционирования изучаемого слова с его количественной представленностью: учебно-научная (55,78%), публицистика (37,94%), электронная коммуникация (1,36%), церковно-богословская (0,63%), более того, корпус фиксирует функционирование слова и в бытовой сфере, и в производственно-технической, и в рекламе [7], что, видимо, в свою очередь, позволило зафиксировать не только такие вполне объяснимые коллокации (сочетания слов, которые часто встречаются), как «этническая идентичность», «групповая идентичность», «гражданская идентичность», но и довольно странные типа «общая идентичность». (Ср. также: «гастрономическая идентичность», «идентичность бренда» [12, 130].

Совершенно очевидно, что активное использование вербальной единицы в разных сферах требует ее когнитивной определенности, что может быть достигнуто обращением к разным типам лингвистических словарей. Данное исследование представляется интересным и полезным в том числе с точки зрения создания лексикографического портрета слова, целью которого является многоаспектное лексикографическое описание вербальной единицы, которое было в свое время предложено Ю.Д. Апресяном как путь к созданию универсального, или интегрального, словаря [1, 33–74], отвечающего современным устремлениям к интеграции научного знания, одной стороны, и антропологической направленности современной лингвистики, с другой.

Уникальные сведения о представленности изучаемой лексики в русской лексикографии дает «Сводный словарь современной русской лексики» под ред. Р.П. Рогожниковой, который свидетельствует о том, что слово *идентичность* включено в 8 из 14 упоминаемых в данном лексикографическом труде словарей: в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова, «Словаре современного русского литературного языка» в 17 т., «Словаре русского языка» в 4 т. (в 1-м и 2-м изданиях), «Словаре русского языка» С.И. Ожегова, «Орфографическом словаре русского языка» под ред. С.Г. Бархударова, И.Ф. Протченко, в «Большой Советской Энциклопедии» и «Советском энциклопедическом словаре» [16, 398]. Следует отметить, что «Сводный словарь...», первый том которого был издан в 1991 году, отражает лексический состав современного русского литературного языка на конец 80-х годов прошлого века, в то время как «лексикографический бум» (В.А. Козырев, В.Д. Черняк) конца XX – начала XXI века, появление новых типов словарей, которые связаны с расширением информативных возможностей лексикографии, позволяют более ярко раскрыть уникальные возможности слова, продемонстрировать его актуальные и существенные характеристики. При этом следует помнить, что «объем информации о слове и ценность каждого лексикографического издания возрастают в *лексикографическом комплексе*» (курсив наш. – Т.Г.) [8, 62], который складывается из данных разных типов словарей.

Важные сведения как о самом слове, так и об обозначаемом им понятии, о способах номинации дают этимологические словари. Наиболее полно в русской лексикографической традиции информация об этимологии слова *идентичность* впервые представлена в словаре П.Я. Черных [24], который, будучи изданием «смешанного» типа, совмещает в словарной статье описание происхождения лексической единицы, ее семантики и истории бытования в языке, причем в словарной статье в соответствии с алфавитно-гнездовым способом расположения слов представлено в качестве заголовочного слова прилагательное *идентичный* с указанием его семантики – «тождественный, полностью совпадающий, одинаковый» [24, 336], а затем дается производное существительное *идентичность*, далее – украинские, белорусские, болгарские, чешские, сербо-хорватские параллели. Переходя к собственно этимологии слова, исследователь подчеркивает его иноязычные корни, указывая в качестве языка-источника французский язык, в котором *identique* известно с середины

17 в, *identite* – идентичность – с 16 в. Первоисточник – познелатинское (4 в.) *identitas* – тождество, *identicus* (от мест. *Idem* 'тот же самый') [24, 336]. В конце словарной статьи приводятся параллели из некоторых западноевропейских языков: нем. *Identität, identisch*, англ. *identity identical* и др. Следует также обратить внимание на то, что современные исследования расширяют круг языков, в которых функционирует изучаемая лексема, причем большинство из них, будучи лексическими когнатами, по способу заимствования являются полукальками: ит. *identita*, исп. *identidad*, латыш. *identiskums*, чешск. *identita*, венг. *identitás*, эст. *identiteet*, т.е. к иноязычному слову *identicus* с корнем *idem-* добавляется исконный для заимствующих языков суффикс абстрактного существительного, в русском варианте это суффикс *-ость* со значением отвлеченного признака. Следует подчеркнуть, что заимствованное слово уже в самом начале своего бытования в русском языке получило «права гражданства» благодаря приспособлению к грамматической системе заимствующего языка (оно принадлежит к третьему склонению, т.е. изменяется по падежам, как все исконно русские именные слова этой группы). Однако даже на сегодняшний день мы можем говорить лишь о частичной русификации, поскольку, согласно и современным орфоэпическим нормам, в анализируемом слове произносится твердый звук [д] перед гласным [э], что противоречит фонетическим законам русского языка и сигнализирует о «чужом» слове.

Несмотря на то, что лексема *идентичность* появилась в русском языке, по мнению П.Я. Черных, уже в 60-е годы XIX в., ни один из более ранних этимологических словарей ее не зафиксировал, что объясняется, по-видимому, низкой частотностью употребления, причем в основном в научной сфере. Об этом свидетельствуют и данные НКРЯ, который указывает, что впервые изучаемая лексема зафиксирована в 1857 году, причем статистика вхождений слова по всем типам текстов на всем протяжении XIX в. и первой половины XX в. очень низкая. Относительная частота употребления колеблется в этот период от 0,24 до 0,71. Резкий «всплеск» частотности начинается с 1995 года, достигая максимума (21,46) в 2017–2018 гг., а затем идет небольшое снижение количественной представленности лексемы по всем типам текстов до 2020 г. [7]. (Данными после 2020 г. корпус не располагает).

Указанное выше обстоятельство (фиксация слова, начиная с 60-х годов XIX в.) подтверждается материалом уникального издания этого периода «Настольного словаря для справок по всем отраслям знания», принадлежащего перу Ф.Г. Толля. Лексема *идентичность* занимает свое место в информативном пространстве словаря в период, когда в русском литературном языке, с одной стороны, говоря словами В.В. Виноградова, «воздвигается почва для оригинального национально-русского стиля деловой, публицистической и научной прозы» [4, 371], а с другой – «русская общественная мысль входила в контакт или столкновение с разными западноевропейскими теориями» [4, 430], что нашло отражение в мощном потоке западноевропейских заимствований, главным образом, из научной, общественно-политической сферы. Именно поэтому ее фиксация в словаре Ф. Толля особенно важна, поскольку даже в таком авторитетном издании, как монография В.В. Виноградова, в которой представлен богатейший языковой материал о заимствованиях второй половины XIX в., лексема *идентичность* не упоминается [4, 430–446].

В словарной статье справочника Ф.Г. Толля слово *идентичность* рассматривается как словообразовательный дериват прилагательного *идентический* с указанием на латинский источник этого заимствования. Далее приводится толкование: «равнозначущий. – Идентичность – разнозначимость. – Идентифицировать, подводить несколько предметов под одно понятие» [13, 242]. После толкования следует иллюстративный пример, который помогает глубже осознать значение слова, делая его наглядным благодаря в том числе и отсылке к исконно русскому синониму *тождественность*: «Идентическая философия Шеллинга и Гегеля утверждает тождественность мысли и бытия» [13, 242].

Наличие этого синонима со всей очевидностью объясняет факт отсутствия изучаемой лексической единицы в одном из интереснейших и признанных лексикографических

изданий второй половины XIX века – в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля. Пуристические взгляды В.И. Даля, связанные с отношением к заимствованиям, его глубокое убеждение в том, что «превосходные незаменимые выражения» русского языка предпочтительнее варваризмов «высокородного» языка (цит. по: [4, 465]), привели к тому, что многие заимствования, уже освоенные русским языком, не вошли в его словарь. Но при этом лексикограф дает тщательную проработку исконно русской лексемы *тождество*, включая ее, в соответствии с алфавитно-гнездовым способом расположения слов в словнике, в словарную статью, возглавляемую наречием *то'жде* с пометой *црсл.* (церковнославянское) в значении 'то же, то жь самое, одно и то же', а далее в словарной статье приводятся словообразовательные дериваты – *тожде'ственный*, *то'жественный*, *тождество и тожество* в значении 'полное сходство, подобие, равенство смысла, разума, значения' [5, 410].

Следует подчеркнуть, что лексемы *тождество* – *тожество* в значении 'однозначительность, совершенное сходство' нашли отражение и в одном из авторитетнейших толковых словарей второй половины XIX в. – «Словаре церковнославянского и русского языка, составленном Вторым отделением Академии наук», но – что важно для нашего исследования – лексема *идентичность* в нем не зафиксирована [19, т. 4, 596].

В свое время И.И. Срезневский в отзыве на этот словарь писал: «Если авторитет употребления слова в языке письменном или разговорном стоит за то или иное слово, то оно, какое бы оно ни было, коренное ли наше русское, или иноземное, славянское церковное, или русское старинное, должно быть в словаре» (цит. по: [10, 108,]). Совершенно очевидно, что «авторитет употребления» слова *идентичность* в XIX в. еще не сложился, чему в немалой степени способствовало наличие русских синонимов-дублетов *тождество*, *тождественность*.

Однако уже в 6-м издании указанного выше словаря, предпринятом в 1897–1930 гг. под руководством академика А.А. Шахматова, эта лексема находит отражение в значении 'тождественность, тожество, одинаковость, равнозначность', более того, словарь в исторической справке, помещенной в конце словарной статьи, отмечает наличие данной лексической единицы в знаменитом энциклопедическом словаре XIX в. Брокгауза и Ефрона [20, 142].

Представленность лексемы *идентичность* в толковых словарях советского периода в целом воспроизводит тот материал, который находим в словаре Ф. Толля. Практически все лексикографические издания, призванные показать слово как часть лексической системы, продемонстрировать его жизнь в языке, указывают на заимствованный характер слова, его ориентацию на книжный стиль речи, а словарные дефиниции носят отсылочный характер, т.е. лексикографическая интерпретация лексемы *идентичность* осуществляется с опорой на прилагательное *идентичный*: «отвлеч. сущ. к *идентичный*» [21, 1183]. Словарь Д.Н. Ушакова в своей словарной статье не приводит иллюстраций к лексическому значению, в отличие от «Словаря русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой, где дается в качестве иллюстрации так называемое речение – «идентичность мнений» [17, 630]. Примерно те же сведения об изучаемом слове приводятся и в других толковых словарях советского периода.

«Большой академический словарь русского языка», являющийся самым полным на сегодняшний день собранием лексики русского литературного языка, приводит следующее толкование: «свойство по значению прил. *идентичный*; тождественность, совпадение», а в качестве иллюстративного материала приводит примеры из статьи Г.В. Плеханова («...идентичность бытия и мышления...», из исследования по истории архитектуры («...полная идентичность в обрамлении окон и порталов...») и из работы по криминалистике («...идентичность почерка получателя переводов и осужденного по делу...») [2, 43].

Таким образом, на данном этапе анализа можно констатировать, что заимствованная в 60-е годы XIX в. лексема *идентичность* на протяжении 150-летнего периода функционирования постепенно завоевывает «права гражданства» в русском литературном языке, оставаясь принципиально однозначной, маркированной книжным стилем литературного языка, но при этом она активно вовлекается в синонимические отношения с вербальными единицами принявшей ее языковой системы. Наличие в семной структуре лексического значения слова семантических компонентов 'одинаковость', 'равнозначность', 'общность', 'соответствие' позволяет выстроить парадигматические связи изучаемого слова, рассматриваемые прежде всего в синонимических словарях, анализ которых дает возможность представить следующий синонимический ряд, членом которого является слово *идентичность*, причем большинство синонимических словарей в качестве опорного члена синонимического ряда предлагают исконно русское слово *тождество*: *тождество*, *тождественность*, *адекватность*, *идентичность* [18, 577]. Следует подчеркнуть, что авторы этого словаря делают отсылку к другому синонимическому ряду, возглавляемому доминантой *общность*: «**ОБЩНОСТЬ** (чего; одинаковое, совпадающее содержание чего-л., отношение к чему-л.) **Общность** взглядов, мыслей, мнений, **ЕДИНСТВО**, **ОДИНАКОВОСТЬ** разг., **СОГЛАСИЕ** устар. [18, 314].

Таким образом, данные толковых и синонимических словарей XIX и первой половины XX в. позволяют зафиксировать движение семантики лексемы *идентичность* в русском языке от обозначения мира бытия вещей к обозначению мира человека, его мыслей, т.е. к антропологическому значению.

Представляя различные ипостаси лексемы *идентичность*, следует обратить внимание на словообразовательное гнездо, в которое входит изучаемое слово, поскольку освоенность заимствования во многом определяется его словообразовательным потенциалом. Так, А.Н. Тихонов включает в словообразовательное гнездо, возглавляемое производящим словом *идентичный*, четыре лексических деривата: *идентичность*, *идентифицировать*, *идентифицироваться*, *идентификация* [21, 383]. Ср. количество однокоренных слов в «Большом академическом словаре: к указанным словам добавляются *идентификатор*, *идентификационный* [2, 42–43]. Таким образом, понятие сходства, тождественности в русском языке представлены признаковым словом *идентичный*, абстрактным существительным *идентичность*, а также глаголами *идентифицировать* *идентифицироваться*, отглагольным существительным *идентификация* и прилагательным *идентификационный*, причем последние четыре лексемы содержат в своей семной структуре лексико-грамматическую сему 'деятельность'.

Известно, что в содержание толкования лексического значения слова в толковых словарях входит так называемое «наивное» понятие, которое, будучи краткой характеристикой предмета или явления, помогает носителю языка выделить их существенные признаки, необходимые для эффективной коммуникации.

Однако отмечаемые сегодня многими лингвистами «интеллектуализация», или «онаучивание», языка (Г.Н. Складарская) предполагают для всесторонней характеристики лексической единицы обращение к терминологическим словарям, которые свидетельствуют, что в настоящее время слово *идентичность* входит в терминологические системы политологии, социологии, этнографии, культурологии, психологии, философии и др. (см.: [7]). Статистические данные сервиса «Портрет слова» в НКРЯ свидетельствуют, что наиболее активно термин функционирует в области психологии, политологии и социологии, в меньшей степени – в естествознании, информатике.

Помня мысль А.А. Реформатского о том, что «терминология как совокупность слов – это "слуга двух хозяев": системы лексики и системы научных понятий» [15, 122], обратимся к анализу книжного слова *идентичность* как слову специальных областей знания, которое обладает, по мнению П.А. Флоренского, «как свойствами своей первоосновы, так и новыми специфическими качествами» [23, 360].

Так, статья «Идентичность» «Большой российской энциклопедии» рассматривает соответствующий термин как «часть социально-гуманитарного знания», в котором идентичность – это «осознание человеком самого себя через набор устойчивых характеристик, ответ на вопрос "Кто я?"» [11], при этом авторы энциклопедической статьи трактуют понятие в аспекте психологии (социальной, экзистенциальной), социологии, философии.

Обращение к терминологическим словарям современного социо-гуманитарного знания свидетельствует, что сегодня понятие *идентичность* принципиально антропологично и при этом дуалистично: с одной стороны, это ощущение человеком себя как части определенной общности (этнической, религиозной, гендерной и пр.), а с другой – осознание своей индивидуальности, стремление к поиску своего «Я» через способность к самовыражению. При этом и то и другое позволяет говорить об аксиологической составляющей понятия. Антропологическая и аксиологическая составляющие термина *идентичность* наглядно представлены в НКРЯ: в сервисе «Портрет слова» приводятся «похожие», т.е. ассоциирующиеся с заданным словом, сгенерированные с помощью нейросетевой разметки: *субъектность, самоидентификация, самосознание, самоидентичность, самобытность, этничность, этнос, менталитет, общность* [7].

Возможности НКРЯ, который сегодня представлен 6 млн. текстов на русском языке, включающими 2 млрд. слов, позволили расширить и круг лексических дериватов, куда входят *неидентично, неидентичность, самоидентификация* и существительное *идентичализм* [НКРЯ]. Последнее слово не зафиксировано ни в одном из современных словарей, по-видимому, это окказиональное образование из романа В. Пелевина «Generation "П"», по крайней мере, НКРЯ предоставляет примеры функционирования слова только из этого произведения.

Лексикографический портрет слова был бы неполным без обращения к современному дискурсу, что вполне очевидно, поскольку не только словари, но даже данные НКРЯ, хоть и в разной степени, но отстают от быстротекущей жизни.

В последнее время появляется множество работ, посвященных исследованию понятия идентичности в разных науках, причем основной вектор исследований задается политологией. Так авторы коллективной монографии «Идентичность: личность, общество, политика. Новые контуры исследовательского поля», вышедшей в 2023 году, рассматривают идентичность как «мейнстрим политической науки и публичной политики» [6, 9], подчеркивая, что «фиксируемая политизация идентичности свидетельствует о том, что идентичность сегодня, с одной стороны, выступает фактором политического процесса, а с другой – объектом политического воздействия» [6, 134].

Проанализированные контексты употребления термина *идентичность* позволяют расширить сочетаемостные возможности слова, не зафиксированные пока ни в современных лингвистических словарях, ни в НКРЯ. Так, сегодня говорят о *цифровой идентичности*. Данное терминологическое сочетание «используется при анализе процессов идентификации и аутентификации в сетевой коммуникации» (цит. по: [6, 138]) и может проявляться в так называемом *цифровом гражданстве* – «высоком уровне готовности к ответственному, безопасному и эффективному использованию цифровых коммуникаций», и «*цифровой гражданственности*», возникающей в связи с переносом политической активности в онлайн-среду» [6, 138].

Развитие новой социокультурной среды, связанной с появлением цифровых дискурсов, с расширением интернет-коммуникации, позволило ввести понятие *сетевой идентичности* [6, 138]. Наряду с *глобальной идентичностью* появляются терминологические словосочетания *цивилизационная, геополитическая, мигрантская, сельская, городская, возрастная, экологическая, негативная* идентичность. Достаточно частотным оказывается терминологическое словосочетание, основанное на метафорическом переосмыслении медицинского термина *травма* – *травма идентичности*, которое, в частности, используется для описания психологического состояния советских людей в 90-е

годы прошлого века, когда происходило преднамеренное и последовательное разрушение и дискредитация советской идентичности [6, 267].

Следует подчеркнуть, что первоначально это словосочетание возникает в исследованиях психоаналитиков и связывается с нарушением психического здоровья индивидуума (см., например: [14]). В настоящее время терминологическое сочетание *травма идентичности* используется и в социологии, и в культурологии, и в истории (ср.: *социокультурная травма*). Так, исследователи говорят о травме идентичности, которая наносится россиянам в связи с информационными войнами, в ходе которых происходит фальсификация итогов Второй мировой и Великой Отечественной войн, выражающаяся в обесценивании победы советского народа над фашизмом и имеющая целью перереформирование сознания россиян. Ср. также: *дискредитация идентичности* [6, 250].

В политическом дискурсе современной России очень востребованным стало понятие *общероссийская гражданская идентичность*, которое закреплено в основополагающих документах, в том числе в Конституции РФ (см. об этом: [6, 192]).

Дискурс идентичности пополнился сегодня словообразовательными дериватами: *идентитарный* (исследование), *идентизм*. Под последним понимается идеологическое течение, объединенное «набором мировоззренческих установок, которые основаны на приверженности традиционным ориентирам идентичности» [6, 243].

Таким образом, понятие идентичности, находясь в центре исследовательского поля многих гуманитарных наук, ориентировано, как, впрочем, и все в гуманитарных науках, на человека, его мировосприятие, его нравственные ценности и духовные приоритеты, что позволяет говорить о его аксиологической направленности. Можно констатировать, что *идентичность* сегодня – это ключевой термин социо-гуманитарного знания.

Но при этом смысловое и аксиологическое содержание термина, как показал наш анализ, детерминировано культурно-историческим контекстом и предопределено языковым своеобразием. Именно язык, будучи «средством доступа ко всем ментальным процессам, происходящим в голове человека и определяющим его собственное бытие и функционирование в обществе» [9, 9], дает возможность интерпретировать внеязыковую действительность и, выполняя эвристическую функцию, раскрывает возможность для получения новых знаний.

Думается, что проведенное исследование, связанное с лексикографическим портретированием, идущее по пути от описания языковых структур к ментальным, будет шагом к созданию словаря интегративного типа и окажется полезным для Homo Verbo Agens – человека, действующего словом.

1. Апресян Ю.Д. Основные принципы и понятия системной лексикографии // *Языковая картина мира и системная лексикография*. М., 2006. С. 33–74.
2. *Большой академический словарь русского языка* / РАН, Институт лингвистических исследований. Т. 7: И – Каюр [ред.: Л.И. Балахонова и др.], 2007.
3. Вепрева И.Т., Кутина Н.А. Феномен русскости: лингвоаксиологические размышления // *Слова и словари: Сборник научных статей, посвященный профессору Валентине Даниловне Черняк* / отв. ред. В.А. Ефремов. СПб., 2015. С. 224–232.
4. Виноградов В.В. *Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв.*: учебник, 3-е изд. М., 1982.
5. Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т.* М., 1955. Т. 4.
6. *Идентичность: личность, общество, политика. Новые контуры исследовательского поля* / отв. ред. И.С. Семенов. М., 2023.
7. *Идентичность. Портрет слова* // *Национальный корпус русского языка*. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 10.10.2024).
8. Козырев В.А., Черняк В.Д. *Вселенная в алфавитном порядке: Очерки о словарях русского языка*. СПб., 2000.
9. Кубрякова Е.С. *Язык и знание: на пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира*. М., 2004.

10. Лексикография русского языка: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / О.В. Васильева и др.; под ред. Д.М. Поцепни. СПб., 2013.
11. Леонтьев Д.А., Савельева О.О. Идентичность // Большая российская энциклопедия – электронная версия. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/2000174> (дата обращения: 10.10.2024).
12. Лысак И.В. Идентичность: сущность термина и история его формирования // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2017. № 38. С. 130–138.
13. Настольный словарь для справок по всем отраслям знания (справочный энциклопедический лексикон). Санкт-Петербург: издание Ф. Толля, 1863–1866. Т. 2: Два – Офрис. 1864. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01003507461> (дата обращения: 10.10.2024).
14. Новая философская энциклопедия // Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; предс. научно-ред. совета В.С. Степин. URL: <http://iph.ras.ru/elib/3039.html> (дата обращения: 10.10.2024).
15. Реформатский А.А. Термин как член лексической системы языка // Проблемы структурной лингвистики. М., 1967. С. 103–125.
16. Сводный словарь современной русской лексики: в 2 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз; под ред. Р.П. Рогожниковой. М., 1991. Т. 1: А–О.
17. Словарь русского языка: в 4 т. Т. 1 / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1984. Т. 1.
18. Словарь синонимов. Справочное пособие / под ред. А.П. Евгеньевой. Л., 1975.
19. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской академии наук: в 4 т. 2-е изд. СПб., 1867–1868. URL: <https://www.prlib.ru/section/1904126> (дата обращения: 10.10.2024).
20. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии Наук. 6-е изд. СПб., 1897–1930. Т. 3, Вып. 1: И – Изба. Петроград, 1922. URL: <https://www.prlib.ru/item/445867> (дата обращения: 10.10.2024).
21. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2 т. 2-е изд., стереотип. Т. 1. М., 1990.
22. Толковый словарь русского языка: 4 т. Т. 1 / под ред. проф. Д.Н. Ушакова. М., 1940.
23. Флоренский П.А. Термин // Татаринцев В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: очерк и хрестоматия. Т. 1. М., 1994. С. 359–400.
24. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. 3-е изд. М., 1999. Т. 1.

**ЖАНРОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ТЕКСТА /  
GENRE AND POETICS OF THE TEXT**

**С.В. Жилияков  
S.V. Zhilyakov**

**«НА РОЖДЕНИЕ В СЕВЕРЕ ПОРФИРОРОДНОГО ОТРОКА»  
Г.Р. ДЕРЖАВИНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ СТИХОТВОРНОГО  
ГЕНЕТЛИАКОНА: МНЕМОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**"ON THE BIRTH OF A PORPHYROGENITAL BOY IN THE NORTH"  
BY G.R. DERZHAVIN IN THE CONTEXT OF THE TRADITION OF THE  
POETIC GENETLIACON: THE MNEMONIC ASPECT**

*В статье на основе сравнительно-типологического анализа прослеживается взаимосвязь русского стихотворного генетликаона («На рождение в Севере порфирородного отрока» Г.Р. Державина), концептуализирующего память по рождению, как со стороны предшествующей традиции («Стихи на рождение Иоанна, сына Феодора Ласкариса» Никифора Влеммида, Византия, XII–XIII вв., «Благоприветствия...» Симеона Полоцкого, Россия, XVII в.), так и в перспективе последующего лирического наследия, в корне изменяющего концепцию жанра («Стихи, написанные в день рождения» Дмитрия Мизгулина, XXI в.). Выявляются как общие типологические признаки жанра, обусловленные генетической связью с эпиком, а также (в некоторых случаях) отличительные черты, отражающие авторский стиль и объективные историко-поэтологические изменения. Выясняется также, что генетликаон выступает полной противоположностью мнемонического жанрового стихотворения «На смерть...», обслуживающего полярную тему – памяти по смерти. Антагонистские отношения между жанрами проходят по семантико-семиотической линии разграничения оды и элегии, являющихся для обоих жанров генетическими, а значит и мнемоническими, предшественниками. На этих основаниях делается вывод, что, несмотря на статус стихов «на случай», натальная ода – генетликаон – в процессе своей продолжительной жанровой жизни претерпевает основные фазы развития, проходя через канонизацию (становление панегирика), переход к деканонизации, выраженный синтезом (панегирик и ирония) и синкретизм жанровых начал, возвращающий к долитературному синкретизму (ода в виде мнемонического мотива стихотворного «памятника», сочетающаяся с мотивом стихотворения «На смерть...» – продуктом элегической медитации). В соответствии с указанными жанро-процессуальными изменениями трансформируется сама мнемоническая интенция жанра, имманентно присущая ему – от следования стратегии «памяти жанра» (произведения до Державина) к «памяти о жанре» (генетликаон Мизгулина).*

**Ключевые слова:** жанр, мнемонический, Державин, произведение, поэзия, стихотворение, генетлиакон.

*The article traces the relationship of the Russian poetic genetliakon ("On the birth of a Porphyrogenital boy in the North" by G.R. Derzhavin), conceptualizing birth memory, as from the side of the previous tradition ("Poems on the birth of John, son of Theodore Laskaris" by Nikifor Vlemmid, Byzantium, XII–XIII centuries, "Greetings..." by Simeon Polotsky, Russia, XVII century.), and in the perspective of the subsequent lyrical legacy, radically changing the concept of the genre ("Poems written on the birthday" by Dmitry Mizgulin, XXI century.). Both common typological features of the genre are revealed, due to the genetic connection with epinikium, as well as (in some cases) distinctive features reflecting the author's style and objective historical and poetical changes. It also turns out that the genetliakon acts as the complete opposite of the mnemonic genre poem "To death ...", serving the polar theme of memory after death. Antagonistic relations between genres run along the semantic-semiotic line of demarcation between ode and elegy, which are genetic, and therefore mnemonic, precursors for both genres. On these grounds, it is concluded that, despite the status of poems "for the occasion", the natal ode – the genetliakon – in the course of its long genre life undergoes the main phases of development, passing through canonization (the formation of panegyric), the transition to decanonization, expressed by synthesis (panegyric and irony) and syncretism of genre principles, returning to the pre-literary syncretism (an ode in the form of a mnemonic motif of a poetic "monument", combined with the motif of the poem "To death ..." – a product of elegiac meditation). In accordance with these genre-procedural changes, the mnemonic intention of the genre itself, which is immanently inherent in it, is transformed – from following the strategy of "genre memory" (works by Derzhavin) to "memory of the genre" (genetliakon Mizgulin).*

**Key words:** genre, mnemonic, Derzhavin, work, poetry, poem, genetliakon.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-52-58

Сочиненное в окончании периода «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев), а потому еще сохраняющее инерцию нормативно-канонической интенции, стихотворение Г.Р. Державина «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779)<sup>3</sup> имеет перед собой прецедентный жанровый ориентир, служащий эстетико-эпистемологическим образцом жанра. Одним из предположительных источников (в европейской литературе) генетликаона (оды на рождение) с учетом заголовочного словосочетания «порфирородного отрока» является произведение виднейшего представителя византийской поэзии Никифора Влеммида (Византия, XII–XIII вв.) «Стихи на рождение Иоанна, сына Феодора Ласкариса». Его можно охарактеризовать как яркий панегирик в честь новорожденного – будущего правителя православной империи.

С первых строк византийский генетликаон расточает величальные эпитеты в направлении младенца-государя, в тени которых находится контрастирующий с ним образ автора – «седой монах Никифор». Влеммид, представитель византийского гуманизма, выражающий «стремление к снятию всех и всяческих противоречий в духовной культуре» [1, 342], ставит ребенка-монарха в центр мироздания, представляет его рождение результатом связи двух дихотомических по своей природе источников света – Солнца и Луны, в которых легко просматривается гиперболизированный пietet и вместе с тем

---

<sup>3</sup> Первоначальный вариант названия опубликованного в Санкт-Петербургском Вестнике произведения начинается именно со слов «Стихи...». Это важно для понимания жанра как *стихов* «на случай». В последующем нами, как и большинством изданий, будет использован заголовок без указания на *стихи*.

символическая сакрализация правящей родительской четы (отец и мать предстают в статусах Отца Христа и Богородицы, а сам младенец – Христом): «О чадо солнца светлого, луны прекрасной чадо, / Двойного света ты нам луч, двойного блеска отблеск...» [9, 323].

Поэтика разноуровневых (параллелизмы, хиазмы, анафоры и проч.) повторов, эмфатические компоненты выполняют очевидную функцию, подчеркивают тем самым основное мнемоническое предназначение текста – для устного произношения. Особенно это ощущается в конце – в настойчивом молитвенном призыве ниспослать будущему правителю всемирной славы: «Царь царствующий, крепкий бог, господь и сил и воинств / Тебе да ниспослет вовек и крепость и удачу...» [9, 324]. Торжественная риторика генетликаона строится не без влияния античных образцов, в роли которых во многом выступают гимны, эпиникии, известные своими средствами риторического воздействия, среди которых в первую очередь выделяются эмфаза, сравнения, эпитеты и проч. Кроме того, генетликаона с гимном прослеживается в молитвенном славословии. Воздействие же эпиникии проверяется через включение в текст элементов божественной генеалогии правящей четы, усиливающей потенциальные позиции объекта хвалы – их новорожденного сына. Подобно тому, как в своих эпиникиях Пиндар объясняет победу героя ристалищ его сакральной родословной.

В аналогичных условиях абсолютной монархии Державин пользуется готовыми традиционными ресурсами, хотя и в русской оде ко времени написания его генетликаона жанровых резервы уже имелись в достаточном количестве. (Попутно отметим, что Симеон Полоцкий неоднократно обращался к генетликаону: «Приветствие новорожденной царевне Марии» (1660), «Вирши на рождение Петра I» (1672), у самого Державина также имеются генетликаоны, хотя и сочиненные в той же жанрово-стилистической парадигме, что и «На рождение в Севере...», – «На рождение великой княжны Ольги Павловны» (1792); «На рождение царицы Гремиславы (Л.А. Нарышкину), 1796». Все это свидетельствует о достаточной разработанности жанра в русской литературе. Однако вернемся к державинской натальной оде.

Ей присущи «живость красок, разнообразие и пластичность картин, прелесть языка», способствующие тому, что стихи генетликаона «заучивались наизусть» [3, 193]. Вероятно, такая мнемоническая намеренность изначально содержалась в самом замысле оды служить в качестве приношения престолу по случаю судьбоносного события – появления на свет будущего императора Александра Павловича (Александра I) в декабре 1779 года. «Появление на свет» в данном контексте не просто метафора, а семантика процесса преобразования мира – одного «из наиболее часто повторяющихся мотивов панегириков в честь монархов» [7, 92], в котором свет есть стихия-победитель темных сил, олицетворяющих хаос, преобразующийся вследствие сокрушения в порядок благодаря космическому величию самого акта рождения. В ряду данного преобразования находится ситуационная рокировка времен года, олицетворяющая уход старого мира, вслед которому приходит новый.<sup>4</sup> Все это берет начало в мифо-фольклорной модели видения мира (солнце, а также луна, от которых исходит свет, соотносятся со словами, имеющими семантику «творящего божества» [6, 209]), которая еще во многом, если не является прямым руководством к действию, остается для Державина эстетическим лекалом. Именно в таком контексте должен пониматься переход от зимы к весне:

---

<sup>4</sup> Примечательно, что Александр I родился 23 декабря (по старому стилю), в день, следующий за датой зимнего солнцестояния – самого короткого дня в году. Как известно, именно с 23 декабря начинается постепенное увеличение продолжительности дня, что в символическом сознании может соответствовать победе света над тьмой. В то же время Иоанн IV Ласкарис, кому посвящен византийский текст, появился на свет 25 декабря, в праздник Рождества Христова, что имеет значение богоизбранности, в определенной степени – боготождественности, а значит и вызывает чувство особого пиетета, тем более для того времени.

В это время столь холодно,  
Как Борей был разъярен,  
Отроча порфирородно  
В царстве Северном рожден.  
Родился, – и в минуту  
Перестал реветь Борей;  
Ондохнул – и зиму люто  
Удалил Зефир с полей;  
Он воззрел – и *солнце красно*  
Обратилось к весне... [11, 549].

При всей идейно-тематической близости коммуникативные установки Державина и Влеммида разнятся. У византийского автора она всецело определяется христианской доктриной «власти от бога», поэтому обращение к настоящему источнику престолонаследия (Богу) первично, к его же физической ипостаси (младенец правящей династии) закономерно только в случае понимания его божественной креатуры (хотя в тексте многочисленны сравнения будущего монарха с Христом, но благоденствия для него ниспращиваются у Бога). У Державина же образ будущего государя уже сам предстает в виде сакральной эпифании Бога (характерен высказанный императив заключительной строки «Соравняйся с божеством» [11, 550]). По этой причине гении и Россия<sup>5</sup> напрямую вместе (предположительно) с народом воздают почести и хвалы ему. В то же время авторское сознание Державина, в отличие от влеммидовского, запечатлевает пограничное состояние канонического и персонального жанрового мышления [4, 175], знаменующее собой окончание «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев), использует внутренние весьма подвижные потенции произведения для синтеза «пиндарической и анакреонтической оды» [5, 20]. Анакреонтическая модальность стихотворения проявляется, в частности, в «игривой легкости», «грации» – использовании тех стилистических средств, несвойственных для высокой патетики, отличающих в целом произведение, по Я. Гроту, от торжественной оды вообще. Кажется, критика того же слепого следования каноническим образцам выявляется еще и в использовании нарочито противоестественной избыточности однокоренных лексем в заголовке «*рождение – порфирородного*», как бы высмеивающей изначальную торжественную обстановку восприятия произведения.

Примечательно, что образ света, общий атрибутивный признак вместе с семиотическим верхом (возвышением) представленных генетликаонов, в упоминаемом цикле «Благоприветствования» «на случай» Симеона Полоцкого приобретает статус сквозного. Так, «Приветство новорожденной царевне Марии» (1660), посвященное радостному событию рождения дочери царя Алексея Михайловича Марии. Оно с самого начала пронизано образом света, несущей семантику вегетации-рождения: «Новая радость ныне ся являет, / Яко светила ново нам сияет. // Свет ест Мария новорожденна, / Тобою, светом, царю наш, спложена. // Тем же мы молим творца всегда света, / Да дажд сияти ей во многа лета» [10, 67]. В другом генетликаоне Полоцкого – «Вирши на рождение Петра I» (1672) встречается тот же мотив «И ты, царствующий граде Москво, просветися, ибо радость веля в ты вселися» [2, 258]. К нему добавляется возложенная на Петра надежда избавления православного мира от врагов («Храбрый и страшны явятся врагом сопротивным, / окаменован в вере именем предивным» [2, 258]), мотив, который в уже известном контексте агонизма света – тьмы, зимы – весны приобретает черты стилистического клише, становится «общим местом» поэтики, а в аспекте постоянного использования в указанных произведениях жанра еще и являет собой особого рода назидательно-мнемонический инструмент коммуникативного воздействия на реципиентов.

<sup>5</sup> В образе коленапреклоненной России, берущей на руки младенца, думается, эмблематизируется Богородица с Христом.

Державин, как и Полоцкий, не скупится в использовании христианско-мифологических средств символизации, гиперболизации и сакрализации власти, поскольку всякое рождение в аспекте идеационного типа (соответствует ему «эйдетическая поэтика» – С.Н. Бройтман) мировоззрения ассоциируется с прибавлением,<sup>6</sup> избытком, цветением, разбуханием, урожайностью, теплом и прочими концептами благоденствия. Пресыщенное бытие, таким образом, передает дары новорожденному – своеобразный способ жертвенного обмена: «Тот обилие, богатство, / Тот сияние порфир...» [11, 549]. Стиховое сопровождение, следуя этой идейно-тематической логике, производит чрезмерность этого события также разнообразными повторами, как и в византийском генетликаоне, иногда напоминающими заклинательно-инвокативные композиты: «Возрастай, дитя прекрасно! / Возрастай наш полубог! / Возрастай, уподобляясь...» [11, 550].

Безусловно, в натальной оде Державина остались следы архаических представлений о взаимосвязи рождения (воскрешения) с интронизацией и сменой времен года, трактующихся в значении борьбы и победы жизни над смертью, сакрального над профанным, вечного над временным, победы, служащей залогом благоденствия всей общины. (Это подробно на разноэтническом материале описал антрополог Джеймс Дж. Фрэйзер в работах «Фольклор в Ветхом Завете», «Золотая ветвь: Исследование магии и религии».) Более того, в ней присутствуют элементы того архетипического пласта, семантика которого проявляется при внимательном рассмотрении того же антагонизма бинарных стихий. Как отмечает О.М. Фрейденберг: «День смерти, позднее поминовения, сливается с днем рождения...» [12, 86]. То есть в применении к оде данная мысль приобретает следующие возможности интерпретации. Натальная ода становится обладателем мнемонического потенциала, воспроизводящего архетипические смыслы древности, конституируя и укрепляя то, что М.М. Бахтин называет «архаикой» жанра. А дихотомические отношения борьбы в генетликаоне отражают память о переходе смерти в жизнь, которая всегда была другой фазой рождения – ее оборотной стороной, связанной не с появлением (феноменом), а с *изчезновением*.<sup>7</sup> В данном аспекте становится оправданным сравнительный анализ генетликаона с концептуально противоположным стихотворением мнемонической системы «На смерть...».

Итак, в стихотворении «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» (1794), посвященном уходу из жизни первой жены Державина, налицо те концепты, производные смерти, которые оказываются прямо неприемлемыми для оды, – падение, уход, горизонтальное положение, мрак, тьма, земля и проч. Лирическое «я» сетует в стиле плача на то, что «Не сияние луны<sup>8</sup> бледное / Светит из облака в страшной тьме, / Ах! Лежит ее тело мертвое» [11, 602]. Вся цепь образов и картина описания смерти наполнены чувством тяжелой утраты, что прямо выражается самым убедительным средством – усилительной частицей в функции анафоры (вспомним, что повторы позитивных лексем, в противоположность данному случаю, – признак генетликаона), нанизывающейся (стилистически напоминает стиль «плетения словес») на начало каждой строки: «Уж нет моего друга верного / Уж нет моей доброй жены...» [11, 602]. В целом «На смерть...» выражает диаметрально противоположную генетликаону художественную

<sup>6</sup> Для сравнения: в простонародье говорят молодой семье, в которой только что родился ребенок: «С прибавлением!».

<sup>7</sup> Учение о вечном возвращении как метафорическое (духовное) замещение смерти рождением путем ритуального воссоздания первоначального времени творения (*Illo tempore*) находит подтверждение амбивалентности (взаимооборотничества) смерти-рождения – важного аспекта познавательной модели мира традиционных обществ. Этому посвящены многочисленные работы М. Элиаде («Аспекты мифа», Очерки сравнительного религиоведения» и т.д.). С ним связаны также теория «основного мифа» Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова.

<sup>8</sup> Очевиден контраст «несияющей» луны Державина со «светоносной» луной Влеммида.

концепцию, определяющуюся полярными координатами (жизнь и смерть) человеческой экзистенции.

История генетлиакона не оканчивается с завершением классической литературной эпохи, не теряет своей актуальности жанр и в современной русской поэзии, номинативно маркируемый по традиции «стихами». «Стихи, написанные в день рождения» (2021) Дмитрия Мизгулина посвящены автором, что необычно, самому себе в день 60-летия, поэтому представляют собой актуализацию памяти о дне рождения в автобиографическом аспекте. Совмещение субъектно-объектной позиции в фокусе лирического «я», представляющего alter ego биологического автора, как следствие этого – изменение коммуникативной позиции, необычной для натальной оды, приводят к трансформации всей идейно-тематической текстуры произведения, в целом – к смене жанровой модальности. Она, будучи обусловленная медитацией о скоротечности жизни и приближением смерти, приобретает явные элегические черты, ощутимые с самого начала: «В суете, в круговерти, / В суматохе разлук / Я подумал о смерти / Неожиданно вдруг» [8, 12]. Ближе к концу элегическая тональность обратно возвращается в одическое русло, напоминая об этом автопародией (с оттенком автоинвективы) мотива немеркнувшей славы («Нет, весь я не умру... Слух обо мне пройдет...») поэтического «памятника», наделяющего все произведение мнемоническим атрибутом:

*Я исчезну во мраке,  
Беспросветной ночи,  
Не залают собаки,  
И луна промолчит...*

Ведь унынье не властно  
Над бессмертной душой [8, 12].

В целом эйдетике светоносности в данном тексте противопоставляется обскурантизм, семиотическому небесному верху – земной низ, возношению – 'низхождение', ассоциирующиеся с «беспросветной ночью», «мраком» («Я исчезну<sup>9</sup> во мраке / Беспросветной ночи...» [8, 12]). Можно сказать, что дихотомия натальной оды и стихотворения «На смерть...» в данном автогенетлиаконе получает противоречивое единство (одического субстрата и стихотворения «На смерть...»), характерное для синкретизма литературы архаического периода («дореклексивный традиционализм»), когда еще не существовало различия между жанрами, порой антагонистскими по своей сути, внутри единого мифоритуального комплекса, репрезентирующего взаимоотношения смерти-рождения и обслуживающего хозяйственно-бытовую сферу жизнедеятельности человека. Таким образом, автогенетлиакон своей необычностью, с одной стороны, демонстрирует жанровую гибкость стихов «на случай», органично вписываясь в традицию жанра, с другой же стороны, объективные процессы литературы и деконструкция привычной жанровой концепции, вызванная перестройкой субъектной позиции и проч., отразились в нем «памятью о жанре» – частичным отстранением от жизненного пути жанра, память которого практически без изменений присутствовала еще в лирике Державина. В-третьих, «Стихи, написанные в день рождения» Дмитрия Мизгулина обнаруживают в себе образец неосинкретизма – мнемонической установки на регенерацию жанрового синкретизма архаического времени. Таким образом, архитектоника генетлиакона современного поэта зиждется на соединении (монтаже) двух структур мнемонических жанров – оды на рождение (генетлиакон) и стихотворении «На смерть...».

Таким образом, поэтика генетлиакона детерминирована изначальной имманентной ему мнемонической функцией, согласно которой прямым предназначением жанра является

---

<sup>9</sup> Вспомним рассуждение выше о смерти как исчезновении.

запечатление стихотворной памяти о рождении важной персоны – объекта торжества. Поэтика повторов, также мнемонически упрочивающая священство новорожденного, значимость самого события появления на свет в космическом масштабе, патетика, воплощенная в вегетативной семантике и связанными с нею образами света, роста, жизнеутверждения и проч., являются основными атрибутами жанра в период «рефлективного традиционализма». Они, будучи обусловленные одическим (эпическим) генезисом, остаются на протяжении жизни жанра каноническими, определяющими его память. Стихотворение «На рождение в Севере порфирородного отрока» Г.Р. Державина, чье творчество является по существу переходным, несмотря на очевидную преемственную связь («память жанра») с византийской («Стихи на рождение Иоанна, сына Феодора Ласкариса» Никифора Влеммида), а также с предшествующей русской жанровой традицией («Благоприветствия...» С. Полоцкого), обнаруживает начало отступления от многовекового образца наличием в структуре элементов, помимо торжественной, анакреонтической оды, привносящей ироничный оттенок произведению. В большей степени отстраняются от традиции «память о жанре» и расшатывают сатирической автопародией жанровый инвариант современные «Стихи, написанные в день рождения» Дмитрия Мизгулина, сочетающие наряду с атрибутивным одическим рудиментом (мотив стихотворного «памятника») структурные элементы стихотворения «На смерть...», являющегося в качестве производной элегии антагонистом оды. Так, генетика Державина является всего лишь одним звеном в длинной цепи исторического развития мнемонического жанра, проходящегося длинный путь от становления и синтеза до неосинкретизма, поворачивающего памятью традицию вспять.

1. Бычков В.В. *Малая история византийской эстетики*. Киев, 1991.
2. Голубев И.Ф. *Забытые вирши Симеона Полоцкого* // *Труды Отдела древнерусской литературы*. 1969. Т. 24. С. 254–259.
3. Грот Я.К. *Жизнь Державина*. М., 1997.
4. Иванюк Б.П. *Жанровая вставка в поэзии Г.Р. Державина* // *Филология и культура. Philology and culture*. 2015. № 1(39). С. 171–176.
5. Ларкович Д.В. *Феномен авторского сознания Г. Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века: автореф. дисс. ... д-ра. филол. н.* Екатеринбург, 2012.
6. Маковский М.М. *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов*. М., 1996.
7. Маслова А.Г. *Жанровая система русской поэзии начала 1760-х гг.: поэтика пространства и времени* // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2013. № 4(1). С. 91–96.
8. Мизгулин Д. *Нелегко быть с эпохой на «ты»* // *Литературная газета*. 2021. 8–14 сентября (№ 36).
9. *Памятники византийской литературы IX–XIV веков*. М., 1969.
10. Полоцкий С. *Вирши*. Минск, 1990.
11. *Русская поэзия XVIII века* // *Библиотека всемирной литературы*. Т. 57. М., 1972.
12. Фрейденберг О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. М., 1997.

*Т.В. Сафонова*  
*T.V. Safonova*

**ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕМЫ ДЕТСТВА В ПОВЕСТИ  
 С.Т. АКСАКОВА «ДЕТСКИЕ ГОДЫ БАГРОВА-ВНУКА»**

**THE LINGUISTIC EMBODIMENT OF THE THEME OF CHILDHOOD  
 IN S.T. AKSAKOV'S NOVELLA "THE CHILDHOOD YEARS OF  
 BAGROV THE GRANDSON"**

*В центре внимания автора статьи проблема языковой реализации темы детства в повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука». В ходе анализа учитывается принцип непрерывности литературного процесса, что обуславливает обращение автора статьи к вопросам развития данной темы в литературе и характеру ее раскрытия в произведениях других писателей. Поставленная проблема рассматривается комплексно – в единстве литературоведческих и лингвистических подходов. В результате исследования отмечаются наиболее важные для раскрытия темы смысловые параллели: это тесная связь образа ребенка с образами матери и отца, семьей, домом, окружающей природой. С.Т. Аксаков смещает основной повествовательный ракурс с исключительно событийного плана в психологическую сторону, акцентируя внимание на внутреннем мире ребенка. Прием психологизма базируется на изобразительных возможностях языка: автор широко использует переносный потенциал значения слов и выражений, их коннотацию, символику слова, ассоциативные связи.*

**Ключевые слова:** языковые средства, тема детства, образ ребенка, психологизм.

*The author focuses on the problem of linguistic realization of the theme of childhood in S.T. Aksakov's novella "The Childhood years of Bagrov-grandson". The analysis takes into account the principle of continuity of the literary process, which determines the author's appeal to the development of this topic in literature and the nature of its disclosure in the works of other authors. The problem is considered comprehensively – in the unity of literary and linguistic approaches. As a result of the research, the most important semantic parallels for the disclosure of the topic are noted: this is the close connection of the child's image with the images of mother and father, family, home, and surrounding nature. S.T. Aksakov shifts the main narrative perspective from an exclusively event-based plan to the psychological side, focusing on the inner world of the child. The method of psychologism is based on the pictorial possibilities of language: the author makes extensive use of the figurative potential of the meaning of words and expressions, their connotation, the symbolism of the word, associative connections*

**Key words:** language tools, the theme of childhood, the image of a child, psychologism.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-59-65

Уже в фольклоре отмечается широкое обращение к теме детства. Произведения народного творчества различной жанровой направленности: сказки, потешки, пословицы и поговорки, прибаутки, песенки – ориентированы, в первую очередь, на решение дидактических задач. С их помощью старшее поколение передает свой опыт и традиции, формирует правила поведения, закладывает основы морали и нравственности.

Первые книги для детей, по сути, выполняют ту же функцию. Ради спорого младенческого научения создает И. Федоров свою «Азбуку», материалом для чтения в которой послужили молитвы и фрагменты из Библии. В 1634 году в «Азбуке» В.В. Бурцева публикуется первая детская поэма. Ее автор – справщик московского Печатного двора Савватий – призывает юных читателей быть прилежными, трудолюбивыми, послушными. Необходимо упомянуть сборник поучительных историй «Ветроград многоцветный» С. Полоцкого и «Домострой» – книгу о воспитании детей К. Истомина.

В Петровскую эпоху количество изданий для детей и юношества значительно увеличивается, более разнообразной становится и их тематика. С XVIII века тема детства и образ ребенка входят в русскую литературу и постепенно отмечаются в творчестве многих писателей в числе ведущих. Характер репрезентации данной темы определяется как ведущими тенденциями, свойственными литературе того или иного периода в целом, так и видением этой проблемы автором, его индивидуальной картиной мира. Первое и достаточно глубокое изображение психологии ребенка представлено в произведении Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени». Эта книга открыла собой целый ряд произведений, сформировавших особый жанр повестей о детстве: Л.Н. Толстой «Детство», С.Т. Аксаков «Детские годы Багрова-внука», М. Горький «Детство», А.Н. Толстой «Детство Никиты», И. Шмелев «Лето Господне» и др.

Если первая половина XIX века ознаменовалась интересом к взрослению ребенка, становлению его личности, то со второй половины этого века все ярственнее в развитии темы детства прослеживается социальная проблематика. Жизнь детей, полная тягот и забот, оказывается в центре внимания Ф.М. Достоевского, В.Г. Короленко, А.М. Горького и др. Настоящий расцвет литература о детях и для детей переживает в советскую эпоху: К. Чуковский, С. Маршак, Л. Кассиль, С. Михалков, А. Гайдар, А. Барто, Н. Носов, Э. Успенский, Ю. Коваль и др. Не оставляют без внимания эту тему и современные писатели: Ю. Кузнецова, Е. Русинова, Ю. Симбирская, О. Замятина и др.

Материалом для данного исследования послужила автобиографическая повесть С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука». В отечественной науке к настоящему времени уже накоплен определенный опыт изучения творчества С.Т. Аксакова (Сарабаш Л.Н., Семухина И.А., Прокудин Б.А., Прокудина Д.Д., Савина Л.Н., Кудряшова А.А. и др.) Рассматриваются также вопросы языка и поэтики повести «Детские годы Багрова-внука» (Савина Л.Н., Сальникова В.В.) Однако для более глубокого и разностороннего осмысления богатой, разнообразной поэтики повести данные исследования могут быть продолжены.

Наш выбор произведения в качестве материала для изучения обусловлен, с одной стороны, его сюжетом: автор изображает жизнь ребенка, которая проходит в пространстве семьи, родного дома, окружающей природы, родины, этот социально-бытовой фон влияет на становление характера Сережи, позволяет выстраивать первые важные для него связи с близкими людьми и миром в целом, в то же время весь образный и языковой строй произведения подчинен решению данной задачи. «С.Т. Аксаков подходит к изображению процесса формирования личности ребенка как естествоиспытатель и художник одновременно. Такой синтетический взгляд позволяет глубже, полнее раскрыть детскую душу. <...> Прелесть аксаковского повествования, на наш взгляд, заключается в том, что образы мира вещей, природы, семьи даны здесь в той незамутненности, какую сохраняет только детское видение» [5, 1303].

Непосредственным апеллятивом к образу ребенка является заявленное уже в названии произведения прилагательное *детский*. К нему автор обращается неоднократно в

ходе повествования, с ним же связаны однокоренные слова (*детство, дитя, по-детски*), синонимы (*ребячьи, ребенок, маленький*). В словарях данные лексемы зафиксированы в следующих основных значениях: *детский* – «1. Малолетние. 2. перен. Не свойственный взрослому, незрелый»; *дитя* – «1. Маленький ребенок»; *ребячьи* – «1. Детский, свойственный только ребенку. 2. Недостойный взрослого человека, несерьезный (неодобр.)»; *маленький* – «3. То же, что малолетний» [3]. Действительно, в характере употребления в повести отмеченных единиц прослеживается функция идентификатора возраста героя: «...рассказы эти представляют довольно полную историю дитяти, жизнь человека в детстве, детский мир»; «Несмотря на мой детский возраст, я сделался ее другом»; «Несмотря на мой ребячий возраст, я понимал...»; «старался говорить понятным языком для маленького дитяти»; «заставляющие сосредотачиваться и маленькое дитя» [1].

Если в словарях лексемы *детский, ребячий, маленький, детство* определяются как нейтральные, сложившиеся культурные установки и стереотипы обуславливают в основном их положительную оценку, то в индивидуальном речевом употреблении единицы могут менять свою коннотацию. У С.Т. Аксакова начало жизни человека тесно связано со значением прилагательного *маленький*, оно же и позволяет характеризовать этот период как время беспомощности, неспособности совершать какие-либо самостоятельные действия и принимать решения и, по сути, противопоставлено понятию «взрослый»: «Мне говорили, что этого нельзя, что я маленький»; «Я напомнил ему, как он дразнил меня, когда я был маленький», «Ты уже не маленький, ты все понимаешь» [1].

Контекстуальное окружение лексемы *дитя*, напротив, актуализирует следующие дополнительные оттенки его значения: 'наивность', 'открытость', 'доверчивость', 'бесхитрость' и др., расцениваемые как положительные качества: «Житейская мудрость не может быть понимаема дитятей; добровольные уступки несовместны с чистотой его души, и я никак не мог примириться с мыслью, что Мироныч может драться, не переставая быть добрым человеком» [1, 70]; «Конечно, мать вразумляла меня, что все это одни шутки, что за них не должно сердиться и что надобно отвечать на них шутками же; но беда состояла в том, что дитя не может ясно различать границ между шуткою и правдою [1, 114]; «О, благо тем, которые шадят, избавляют от унижительного сознания в трусости робкое сердце дитяти!» [1, 182].

Таким образом, данные ключевые единицы не ограничены исключительно функцией уточнения возраста героя. Как тонкий психолог С.Т. Аксаков, опираясь на сочетательные возможности отмеченных лексем, подчеркивает различные оттенки состояния души ребенка, делающего первые робкие шаги в познании себя и мира.

Главным человеком в жизни любого ребенка является мать. Для Сережи ее близость, поддержка, понимание очень важны, поэтому образ матери относится к числу центральных: мать закладывает основу характера героя, через отношения с ней мальчик впервые пробует выстраивать свое взаимоотношение с миром взрослых, будь то члены семьи, близкие или незнакомые люди, ее оценка поступков, слов заставляет ребенка задумываться о себе, своем состоянии, желаниях: «Постоянное присутствие матери сливается с каждым моим воспоминанием. Ее образ неразрывно соединяется с моим существованием...» [1, 23].

Характеризуя отношение матери к себе, рассказчик использует следующие определения, подчеркивающие трепетное отношение к сыну, способность на самоотречение ради ребенка: бедная, страстная, горячая. Для Сережи важно состояние матери, он весьма чутко реагирует на ее настроение, переживаемые эмоции, что подчеркивается активным использованием глаголов, в значении которых присутствуют отмеченные семы, например: «мать улыбалась», «мать улыбнулась», «мать успокоилась, развеселилась», «мать удивилась моему голосу и даже смутилась», «мать устала» [1] и др.

Постоянное присутствие рядом с матерью – жизненно важная потребность, разлука же воспринимается как трагедия. Например, так описывает рассказчик прощание с матерью и свое вынужденное пребывание без нее в Багрово: «Видя мать бледною, худую и слабую, я желал только одного, чтоб она ехала поскорее к доктору; но как только я или оставался

один, или хотя и с другими, но не видал перед собою матери, тоска от приближающейся разлуки и страх <...> овладевали мной, и мое воображение, развитое не по летам, вдруг представляло мне такие страшные картины, что я бросал все, чем тогда занимался: книжки, камешки, оставлял даже гулянье по саду и прибегал к матери как безумный, в тоске и страхе [1, 88]; «При прощанье я уже не умел совладеть с собою, и мы оба с сестрой плакали и рыдали; мать также. Когда карета съехала со двора и пропала из моих глаз, я пришел в иступление, бросился с крыльца и побежал догонять карету с криком: «Маменька, воротись!» [1, 89]; «Первые дни после отъезда отца и матери я провел в беспрестанной тоске и слезах, но мало-помалу успокоился, осмотрелся вокруг себя и устроился» [1, 92]. Можно отметить, что основными репрезентантами состояния героя здесь становятся лексемы *тоска* и *страх*, в то время как близость матери вызывает прямо противоположные чувства, что выражается антонимами *радость* и *счастье*: «Я очнулся или почувствовался уже на коленях матери, которая сидела на канапе, положив мою голову на свою грудь. Вот была радость, вот было счастье!» [1, 100].

Если связь ребенка и матери в большей степени определяет его эмоциональную сферу, то в образе отца автор отмечает его деятельностную, созидательную составляющую: в воспоминаниях о нем наиболее значимыми оказываются его поступки по отношению к близким и в целом окружающим людям, забота об их благополучии, его увлеченность делом, хозяйская рачительность. Данные составляющие образа подчеркиваются широким обращением к глаголам со значением 'действие': «меня повел сам отец», «отец пошел рядом по дощечке», «отец мой занимался приготовлением удочек», «отец мой осведомлялся у него обо всем», «отец вышел опять на двор и приказал вывести некоторых лошадей», «отец привел меня на мельницу» и др. [1].

Не менее значимо для ребенка и ощущение дома, осознание своего присутствия в надежном и безопасном пространстве. Первым таким родным очагом становится для Сережи дом в Уфе: «Мы жили тогда в губернском городе Уфе и занимали огромный зубинский деревянный дом, купленный моим отцом, как я после узнал, с аукциона за триста рублей ассигнациями. Дом был обит тесом, но не выкрашен; он потемнел от дождей, и вся эта громада имела очень печальный вид. Дом стоял на косогоре, так что окна в сад были очень низки от земли, а окна из столовой на улицу, на противоположной стороне дома, возвышались аршина три над землей; парадное крыльцо имело более двадцати пяти ступенек, и с него была видна река Белая почти во всю свою ширину. Две детские комнаты, в которых я жил вместе с сестрой, выкрашенные по штукатурке голубым цветом, находившиеся возле спальни, выходили окошками в сад, и посаженная под ними малина росла так высоко, что на целую четверть заглядывала к нам в окна...» [1, 32]. С.Т. Аксаков редко прибегает к подробному описанию пространства, отмечая только некоторые значимые детали, позволяющие как воссоздать локус, необходимый для развития сюжета, так и передать отношение героя к этом пространству, наиболее значимыми, на наш взгляд, здесь можно считать слова и сочетания, содержащие подобную оценку. В данном отрывке отметим, например, следующие единицы: *потемнел*, *громада*, *печальный вид*, *очень неуклюжий*. Отрицательная коннотация лексем объясняется через сопоставление описания уфимского дома и Сергеевки: «Мы повернули несколько вправо и въехали в нашу усадьбу, обгороженную свежим зеленым плетнем. Усадьба состояла из двух изб: новой и старой, соединенных сенями; недалеко от них находилась людская изба, еще не покрытая; остальную часть двора занимала длинная соломенная повесть вместо сарая для кареты и вместо конюшни для лошадей; вместо крыльца к нашим сеням положены были два камня, один на другой; в новой избе не было ни дверей, ни оконных рам, а прорублены только отверстия для них. Мать была не совсем довольна и выговаривала отцу, но мне все нравилось гораздо более, чем наш городской дом в Уфе» [1, 134]. Ребенку свойственно особое восприятие окружающего мира, когда существенен не столько уют, привычный уклад жизни, сколько возможность узнавать новое, чувствовать свободу и жизнь вокруг.

При характеристике бытования семьи в Сергеевке С.Т. Аксаков использует разнообразные приемы создания идиллического хронотопа. Главу открывает развернутая метафора: «Сергеевка занимает одно из самых светлых мест в самых ранних воспоминаниях моего детства» [1, 132]. В описании внутреннего состояния героя ключевыми становятся слова и сочетания группы «положительные, приятные чувства»: «радовался спокойной радостью», «веселый праздник». Детали пейзажной зарисовки поясняют выражение «как весело»: «деревья в цвету», «жужжали целые рои пчел, ос и шмелей», «веселое пение птичек» [1, 132].

Важна в описании Сергеевки и растительная символика. Образ «огромнейшего дуба в несколько обхватов толщиной» связан с мифологическим представлением разных народов о мировом древе: «он был посажен в начале сотворения мира, стоит "на силе Божией" и держит на своих ветвях остальную мир» [2, 200].

Неподдельное удовольствие доставляет юному герою его первое увлечение – рыбалка. Нельзя не отметить лексику соответствующей группы: *щука, жерех, окунь, лец, наплавки, леса, удочка, подлещик, перегораживать плетнем, мечет икру, закидывает удочки*, что подчеркивает серьезную и вполне осознанную погруженность мальчика в процесс. Однако, на наш взгляд, здесь вновь наиболее значима для раскрытия образа героя лексика и фразеология группы «эмоции», в тексте представленная весьма разнообразно: *восклицания, детские порывы, азарт, горячность, волнение, прыгать от радости; волнение страха, надежды, охотничьей жадности; полная радость, восторг, наслаждение* и др. Все это подчеркивает естественность поведения ребенка, его живую душу, способную откликаться на новое, интересное.

Но Сергеевка не станет, к сожалению, постоянным пристанищем. Это всего лишь прекрасное воспоминание, мечта об идеальном родном гнезде, рае. Основные события, происходящие в жизни героя, связаны с усадьбой Багрово: именно здесь он впервые переживает разлуку с родителями, душевную боль от утраты близких, осознает свою связь с семьей и родом.

Необходимо отметить, что усадебный топос в произведении подвержен трансформации: чужое и даже враждебное пространство имения Багрово становится с ходом повествования в большей степени родным и близким. На первые впечатления от знакомства с новым для него миром во многом влияет ожидание предстоящей разлуки с родителями, это не может не сказаться на описании усадебного пространства. Символичны в данном случае границы усадебного дома, что подчеркивается повтором лексемы *дверь*: «...хотя от нас была дверь прямо в залу, но она была заперта на ключ и даже завешена ковром, и мы проходили через коридор, из которого тогда еще была дверь в гостиную» [1, 90]; «Оставшись одни в новом своем гнезде, мы с сестрицей принялись болтать; я сказал один потому, что нянька опять ушла и, стоя за дверьми, опять принялась с кем-то шептаться» [1, 79]; «Я часто слышал сквозь дверь в коридоре шепот и сдержанный смех, а иногда и хохот и возню» [1, 94]; «Я даже слышал сквозь запертую и завешенную дверь сначала выразительный и явственный шепот, а потом и жаркий разговор вполголоса, причем иногда вырывались и громкие слова» [1, 101]. С одной стороны, это и граница между его детским миром и миром взрослых, для ребенка мало понятным, а иногда даже пугающим; с другой – это граница его мира как относительно безопасного в чужом и даже враждебном доме, неслучайно для номинации этого пространства автор выбирает метафору «особый мир в тесном углу нашем».

Здесь же, в доме усадьбы Багрово, мальчик впервые сталкивается с несправедливым и ранящим его делением мира на своих и чужих. Данная оппозиция прямо обозначена лексемами *свой* и *чужой*: «Хотя я не понимал тогда тайной музыки этих слов, но я тут же почувствовал что-то чужое, недоброхотное» [1, 78]; «Но дедушка возразил, и как будто с сердцем, что это все пустяки, что ведь дети не чужие и что кому же, как не родной бабушке и тетке, присмотреть за ними» [1, 87]; «Они были в доме свои» [1, 94]. Может быть выражено отмеченное противопоставление и косвенно – через единицы, ассоциативно

связанные с ключевыми словами: «У вас порядки городские, а у нас деревенские» [1, 103]; «Мы ведь люди деревенские и ваших городских порядков не знаем» [1, 78]; имплицитно – посредством композиционной антитезы: «Я очень видел, что с ними поступают совсем не так, как с нами; их и любили, и ласкали, и веселили, и угощали разными лакомствами; им даже чай наливали слаще, чем нам: я узнал это нечаянно, взявши ошибкой чашку двоюродной сестры. Девочки эти, разумеется, ни в чем не были виноваты: они чуждались нас, но, как их научили и как им приказывали, так они и обходились с нами. Я пробовал им читать, но они не хотели слушать и называли меня дьячком. Они были в доме свои: вся девичья и вся дворян их знала и любила, и им было очень весело, а на нас никто и не смотрел» [1, 94].

По мере того как пространство обживается, меняется и отношение к Багрово: «Я не знаю, исполнились ли слова отца, стало ли веселее в Багрове? Вообще я не умею сказать: было ли мне тогда весело? Знаю только, что воспоминание об этом времени во всю мою жизнь разливало тихую радость в душе моей» [1, 282]. Этому во многом способствует знакомство Сережи с миром природы, где юного героя радует буквально все, даже невыразительный на первый взгляд сад-огород. Рассказчик в мельчайших подробностях описывает эту часть усадебного пространства: ключевое сочетание «некрасивая смесь» детализируют существительные группы «садовые растения»: белая, красная и черная смородина, яблони, огурцы, горох, бобы, редька, морковь, подсолнечник, укроп. Лишенные какого либо красочного определения, они и составляют основу описания, завершает же эпизод авторское замечание: «Вся эта некрасивая смесь мне очень понравилась, нравится даже и теперь, и, конечно, гораздо более подстриженных липовых или березовых аллей и несчастных елок, из которых вырезают комоды, пирамиды и шары» [1, 85].

Однако по-настоящему глубокая привязанность к Багрово зародилась в душе юного героя после первой весны, которую он провел в деревне. Торжество жизни, вызванное пробуждением природы, отзывается в сердце ребенка, ожидающего чуда, самыми трепетными чувствами. Данная идея получает свою реализацию в системе развернутых сочетаний: «никогда не испытанное мною, особого рода волнение», «живое сочувствие», «горячее слово», «потрясали неведомые струны», «неизвестные томительные и сладкие чувства» и др. То, что взрослому человеку, кажется заурядным событием, герой воспринимает как волшебство. Неслучайно в описании прихода весны преобладает подчеркнутая реалистичность деталей: «почерневшие крыши и стены», «голые сучья деревьев», «мокреть и слякоть», «грязные сугробы снега», «серое небо», «грязные проталины», «вода между капустными грядами» [1, 271–272]. Отсутствие каких-либо приемов поэтизации компенсируется олицетворяющей метафорой: «Все замечалось мною точно и внимательно, и каждый шаг весны торжествовался, как победа!» [1, 272].

Идея тесной близости мира ребенка и мира природы прослеживается на протяжении всего повествования, с ней же связан еще один традиционный для русской литературы мотив пути. Образ дороги, пути – весьма многозначный символ, нашедший свое широкое распространение во множестве культур. В целом его интерпретация сводится к следующему: «Путь – это прежде всего символ образа жизни и судьбы человека. Символический путь наделяется и пространственным, и временным изменением состояния: герой приобретает что-то новое либо восполняет утраченное. <...> Неотъемлемыми атрибутами пути являются препятствия (требующие концентрации воли и духовных сил) и перепутья (актуализирующие свободу выбора). Путь в этом смысле – это всегда путь к центру, к высшим ценностям» [4, 346].

Для главного героя произведения С.Т. Аксакова путь и есть сама жизнь. Неслучайно повествование открывает эпизод о первом путешествии мальчика: дорога становится тем переломным моментом, когда долга мучающая ребенка болезнь наконец отступает: «Чудное целительное действие дороги не подлежит сомнению. Я знал многих людей, от которых отступались доктора, обязанных ей своим выздоровлением. Я считаю также, что двенадцатичасовое лежанье в траве на лесной поляне дало первый благотворный толчок

моему расслабленному телесному организму. Не один раз я слышал от матери, что именно с этого времени сделалась маленькая перемена к лучшему» [1, 31]. С тех пор герой испытывает особое удовольствие, отправляясь в дорогу, если с ней связаны новые впечатления от познания такого необъятного мира и ощущение внешней и внутренней свободы: «Видно, дорога и произведенный движением спокойный сон подкрепили меня; мне стало хорошо и весело, так что я несколько минут с любопытством и удовольствием рассматривал сквозь полог окружающие меня новые предметы» [1, 24]; «Сначала дорога шла лесистой уремой; огромные дубы, вязы и осокори поражали меня своею громадностью, и я беспрестанно вскрикивал: «Ах, какое дерево! Как оно называется?» Отец удовлетворял моему любопытству; дорога была песчана, мы ехали шагом, люди шли пешком; они срывали мне листья и ветки с разных деревьев и подавали в карету, и я с большим удовольствием рассматривал и замечал их особенности» [1, 42]. Но нередко дорога для юного героя означает и разного рода испытания, препятствия и даже лишения: «Эта дорога, продолжавшаяся почти двое суток, оставила во мне самое тягостное и неприятное воспоминание» [1, 166]; «Кроме нескольких дней простоя в этих деревнях, мы ехали с лишком восемь дней. Такой тягостной, мучительной дороги я до сих пор и не испытывал. Снега были страшные и – ежедневный буран; дороги иногда и следочка не было, и в некоторых местах не могли мы обойтись без проводников» [1, 264].

Таким образом, опираясь на возможности языковой системы, С.Т. Аксаков внешний, событийный план использует в большей степени в качестве фона и смещает фокус основного повествования в сторону внутреннего мира ребенка, сосредотачивает внимание читателя на становлении личности героя. Реализации психологического приема в создании образа юного героя особое значение приобретают слова и выражения тематической группы «эмоции, чувства», переносный потенциал значения отдельных лексических единиц, символика слова, ассоциативные связи.

1. Аксаков С.Т. *Детские годы Багрова-внука, служащие продолжением «Семейной хроники»*. М., 2022.

2. Берегова О. *Символы славян*. СПб., 2013.

3. Рогалевич Н.Н. *Словарь символов и знаков*. Минск, 2004.

4. Ожегов С.И. *Толковый словарь русского языка*. М., 2018.

5. Сальникова В.В. *Репрезентация языковой картины мира ребенка в автобиографических произведениях русских писателей (на материале повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука») // Вестник Башкирск. ун-та. 2011. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-yazykovoy-kartiny-mira-rebenka-v-avtobiograficheskikh-proizvedeniyah-russkih-pisateley-na-materiale-povesti-s-t-aksakova> (дата обращения: 30.11.2024).*

*Н.А. Трубицина, Г.Н. Попова  
N.A. Trubitsina, G.N. Popova*

**СЕМАНТИКА ЗВУКА В РАССКАЗЕ И.А. БУНИНА  
«АНТОНОВСКИЕ ЯБЛОКИ»**

**SEMANTICS OF SOUND IN THE STORY BY I.A. BUNIN  
"ANTONOV APPLES"**

*Рассказ И.А. Бунина «Антоновские яблоки» стилистически обозначит тот уникальный вектор творчества писателя, который связан с категорией памяти и особенностями бунинской этнопоэтики. Общеизвестно, что структурообразующим началом художественного метода писателя является чувственное восприятие. Бунин придавал особое значение каждому физическому ощущению, в том числе звучанию окружающего мира. С опорой на диссертационное исследование К.В. Дьяковой в рассказе рассмотрено несколько типов художественных звукообразов: объективный, запечатлевающий в звуке бытие объектов реальной действительности; субъективный (антропологический), описывающий звуки, издаваемые непосредственно героями, и сопутствующие им интегральные звуковые образы; космический (метафизический), объединяющий звуки, служащие авторскому толкованию законов вселенной, смысла существования, философских основ поэтики. В процессе анализа было выяснено, что семантика звука в рассказе «Антоновские яблоки» отражает основное содержание каждой из четырех глав произведения. Голоса природы, речь персонажей, бытовые звуки, музыка – все это напрямую соотносится с настроением рассказчика и его видением процесса постепенного угасания мелкопоместных дворянских гнезд, но не утрате этнокультурной традиции в целом. Художественные звукообразы служат раскрытию национального мирообраза, основанного на незыблемых ценностях русской духовности.*

**Ключевые слова:** И.А. Бунин, «Антоновские яблоки», семантика звука, художественный звукообраз.

*The story by I.A. Bunin "Antonov Apples" stylistically denotes that unique vector of the writer's work, which is associated with the category of memory and the peculiarities of Bunin's ethnopoetics. It is generally recognized that the structure-forming principle of the writer's artistic method is sensory perception. Bunin attached special importance to each physical sensation, including the sound of the surrounding world. Based on the dissertation research of K.V. Dyakova, several types of artistic sound images are considered in the story: objective, capturing in sound the existence of objects of reality; subjective (anthropological), describing the sounds made directly by the characters, and the integral sound images accompanying them; cosmic (metaphysical), uniting sounds that serve the author's interpretation of the laws of the universe, the meaning of existence, and the philosophical foundations of poetics. In the process of analysis, it was found out that the semantics of sound in the story "Antonov Apples" reflects the main content of each of the four chapters of the work. The voices of nature, the speech of the*

*characters, everyday sounds, music - all this directly correlates with the mood of the narrator and his vision of the process of gradual extinction of small landed gentry nests, but not the loss of ethnocultural tradition as a whole. Artistic sound images serve to reveal the national worldview based on the unshakable values of Russian spirituality.*

**Key words:** I.A. Bunin, "Antonov Apples", semantics of sound, artistic sound image.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-66-73

Рассказ «Антоновские яблоки» является одним из самых известных и любимых читателями произведений И.А. Бунина. Относящийся к раннему творчеству (1900 г.), он, по мнению многих исследователей, стилистически обозначит тот уникальный вектор творчества писателя, который связан с категорией памяти и особенностями бунинской этнопоэтики. Ю.В. Мальцев отмечает: «Бунин впервые сознательно прибегает к построению, основанному не на хронологической последовательности, а на технике ассоциаций, свойственной обычно поэтическому тексту – своего виртуозного завершения эта техника у Бунина достигает в повести "Суходол", где субстанцией рассказа тоже будет память» [3, 85–86].

О.Ю. Юрьева, анализируя «Антоновские яблоки» в контексте русского национального понимания категории «соборности», пишет: «Соборное сознание, отразившееся в произведениях Бунина, основывается на единстве православной веры, бытовых реалий крестьянского и помещичьего мира и русской природы. В этих сферах соборного бытия содержатся опорные национальные образы-символы и архетипы, определяющие особенности этнопоэтики рассказа и характеризующие "культурное бессознательное" Бунина» [5, 271].

Общепризнано, что структурообразующим началом художественного метода писателя является чувственное восприятие. Бунин придавал особое значение каждому физическому ощущению, в том числе звучанию окружающего мира. Прослеживая коннотативно-экспрессивное звуковое наполнение пространства «Антоновских яблок», О.Ю. Юрьева заметит: «Фонестемный компонент носит ярко выраженную национальную окраску, вызывая в сознании определенные звуковые ассоциации, создает акустический рисунок прошлого, его идеофон, раскрывающий опорные авторские идеи» [5, 280].

Композиционное разделение рассказа на четыре главы, по мнению О.Ю. Юрьевой, определяется символизацией осенних периодов. «Герой переживает разные периоды осени, но в символической временной парадигме он проживает целую жизнь. Это не только четыре периода осени, это четыре главных периода в жизни человека: детство, юность, зрелость, старость. Так соединились в композиции рассказа ранняя осень, почти еще лето, и детство героя – в первой главе; яркая осенняя пора и юность – во второй главе; осень зрелости – в третьей и предчувствие старости, глубокая осень, почти зима – в четвертой главе» [5, 289–290]. Если принять такой композиционный нарратив за «опорную авторскую идею», то звуковой фон каждой структурной части, так или иначе, должен ей соответствовать.

К.В. Дьякова в своем научном исследовании «Своеобразии звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина» выделяет следующие типы образов звучания: объективный, запечатлевающий в звуке бытие объектов реальной действительности; субъективный (антропологический), описывающий звуки, издаваемые непосредственно героями, сопутствующие им интегральные звуковые образы; космический (метафизический), объединяющий звуки, служащие авторскому толкованию законов вселенной, смысла существования, философских основ поэтики [2, 6].

К метафизическим звуковым образам К.В. Дьякова относит тишину, и это, пожалуй, единственный звукообраз данного плана, который встречается в рассказе «Антоновские яблоки». Тишину как космический звукообраз можно определить как состояние, полное

великой тайны вечного бытия. Эта семантика тишины особенно полно раскроется в поздних произведениях Бунина (рассказ «Ночь», цикл «Темные аллеи» и др.), где будет сделан акцент «на иррациональном восприятии бытия», заострении «внимания на остальных чувственных переживаниях», обозначения «временной дистанции между событием и рассказом о нем» [6, 91]. В «Антоновских яблоках» тишина еще не выводит героя за пределы физического времени и пространства; она здесь скорее «тишь» в значении «покой, умиротворенность». Поэтому выражается чаще прилагательными и наречиями «тихо», «тихий».

В первой главе это «раннее, свежее, тихое утро», «прохладная тишина утра». Утреннюю тишину тоже условно-символически можно отнести к началу чего-либо – суток, ранней осени, жизни. И нарушается она звуками мирными, спокойными: «И прохладную тишину утра нарушает только сытое квохтанье дроздов на коралловых рябинах в чаще сада, голоса да гулкий стук сыпаемых в меры и кадушки яблок» [1, 162]. Объективные звукообразы этого фрагмента, а также «скрип телег», в которые грузят яблоки, и «поскрипывание» обозы, везущего эти яблоки в город, отражают полноту, самодостаточность деревенского быта. Наполнение мер и кадушек яблоками – это увеличение, прибавление, нарастание как улучшение качества народного бытия в отличие от убывания и ухудшения чего-либо. Здесь это символ изобилия, богатства, достатка нехитрой крестьянской жизни, которая на данный момент очень хороша.

Даже в «сытом квохтанье дроздов» чувствуется некая избыточность, царящая в природе и мире. А игра торговца-мещанина на тульской гармонике, «смех и говор» возле его шалаша, а иногда и «топот пляски», добавляет в звуковую атмосферу изобилия еще и мотив радости, праздника.

Нарушающий деревенскую звуковую гармонию звук поезда в первой части «Антоновских яблок» не выступает репрезентантом одной из частей распространенной бинарной оппозиции «природа – технический прогресс» или «деревня – город». «Долго прислушиваемся и различаем дрожь в земле, дрожь переходит в шум, растет, и вот, как будто уже за самым садом, ускоренно выбивают шумный такт колеса: громыхая и стуча, несется поезд... ближе, ближе, все громче и сердитее... И вдруг начинает стихать, глохнуть, точно уходя в землю...» [1, 164]. Это одна из тех бунинских «избыточных» художественных деталей в тексте произведения, о чем часто писали буниноведы. Здесь нет авторской оценочности; этот звукообраз просто расширяет общий звуковой фон, а также звук, издаваемый поездом, выступает как сигнал-побуждение, заставляющий героя-рассказчика еще раз нарушить ночное спокойствие сада выстрелом из одностволки, которую держит мещанин для острастки воров: «Багровое пламя с оглушительным треском блеснет к небу, ослепит на миг и погасит звезды, а бодрое эхо кольцом грянет и раскатится по горизонту, далеко-далеко замирая в чистом и чутком воздухе» [1, 164]. «Оглушительный треск» выстрела не имеет здесь негативной коннотации.

«– Ух, здорово! – скажет мещанин. – Потрачайте, потрачайте, барчук, а то просто беда! Опять всю дулю на валу отрясли...» [1, 164].

Объективные голоса в первой части рассказа представлены только двумя персонажами – рассказчиком и торговцем-мещанином, который «торгует с шуточками, прибаутками». «Мужик, насыпающий яблоки, ест их сочным треском одно за одним, но уж таково заведение – никогда мещанин не оборвет его, а еще скажет:

– Вали, ешь досыта, – делать нечего! На сливанье все мед пьют» [1, 162]. Наличие в речи мещанина диалектизм свидетельствует о намерении автора показать человека из народа, но не идеализируя его. Как бы не от чистого сердца, а по заведенной традиции, угощает мещанин мужика. Ироничным видится и упоминание брата-идиота, который помогает мещанину в торговле, но считается, что «живет у него "из милости"».

Герой-рассказчик показан в диалоге с этим самым мещанином:

«– Это вы, барчук? – тихо окликает кто-то из темноты.

– Я. А вы не спите еще, Николай?

– Нам нельзя-с спать. А, должно, уж поздно? Вон, кажись, пассажирский поезд идет...»

<...>

– А где у вас ружье, Николай?

– А вот возле ящика-с» [1, 164].

Судя по речи, перед нами воспитанный молодой человек, который не прочь еще пошалить как в детстве, выстрелить просто так из ружья, и которому еще так «хорошо жить на свете!» [1, 164]. Этими словами заканчивается первая часть.

Вторая часть в плане художественного пространства рассказа – это расширение локации яблоневого сада до топосов усадьбы и деревни. Воспоминания героя-рассказчика снова начинаются с раннего утра: «На ранней заре, когда еще кричат петухи и по-черному дымятся избы, распахнешь, бывало, окно в прохладный сад» [1, 164]. Крик петуха на заре имеет богатую народно-фольклорную и религиозно-мифологическую символику. По народным поверьям, с первым криком петуха исчезают ночные злые духи, а для христиан это символ искупления, связанный с покаянием и прощением апостола Петра. В «Антоновских яблоках» этот художественный звукообраз имплицитно вбирает в себя приведенные значения, но уже ассимилированные народной этнокультурой. Здесь крик петуха возвещает о приходе нового дня и служит ориентиром времени, сигналом пробуждения.

Следующий звукообраз второй части тоже связан с птицей: «Если же год урожайный и на гумнах возвышается целый золотой город, а на реке звонко и резко гогочут по утрам гуси, так в деревне и совсем не плохо» [1, 165]. Гусь, как и петух, в мировой мифологии и народном фольклоре очень распространенный символ. В русской этнокультуре гусь олицетворяет «бдительность, болтливость, любовь, счастье в браке, верность» [4].

Вкладывая ли автор в этот звуковой образ подобный смысл? Нам видится, что благодаря следующему объективному звукообразу – колокольному звону – и описанию счастливой деревенской жизни, общая картина дополняется и складывается: «Когда, бывало, едешь солнечным утром по деревне, все думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах, а в праздник встать вместе с солнцем, под густой и музыкальный благовест из села, умыться около бочки и надеть чистую замашную рубаху, такие же портки и несокрушимые сапоги с подковками. Если же, думалось, к этому прибавить здоровую и красивую жену в праздничном уборе, да поездку к обедне, а потом обед у бородатого тестя, обед с горячей бараниной на деревянных тарелках и с ситниками, с сотовым медом и брагой, – так больше и желать невозможно!» [1, 165].

В описании помещицкой усадьбы тетки Анны Герасимовны превалирует сенсорный код «цвет». Дом старой помещицы описан Буниным в мельчайших деталях и краках. Художественными звукообразами здесь выступают лишь «покашливание» тетки при выходе к гостям и «бесконечные разговоры про старину, про наследства» [1, 166]. Это дополнение к образной характеристике Анны Герасимовны – женщины срасветской, «небольшой» и «прочной», «как и все кругом».

Дается во второй главе и диалог барина со старым крестьянином:

«– И когда это ты умрешь, Панкрат? Небось тебе лет сто будет?

– Как изволите говорить, батюшка?

– Сколько тебе годов, спрашиваю! - А не знаю-с, батюшка.

– Да Платона Аполлоныча-то помнишь?

– Как же-с, батюшка, – явственно помню. – Ну, вот видишь. Тебе, значит, никак не меньше ста» [1, 165]. Этим диалогом подтверждается мысль автора о том, что «старика и старухи жили в Выселках очень подолгу, – первый признак богатой деревни» [1, 165].

Таким образом, присутствующие во второй части рассказа звуковые образы и мотивы раскрывают выразительные детали национальной культуры (мотивы крика петуха, гусей, колокольного звона). Через разговорную речь персонажей входит в повествование мотив старины, соприкосновения поколений, что является залогом передачи социального

опыта из «рода в род», а это, в свою очередь, гарантией сохранения этнокультурных традиций и непреходящих ценностей народа.

Третья глава сразу начинается с контраста – сейчас не так, как прежде. «Нет троек, нет верховых "киргизов", нет гончих и борзых собак, нет дворни и нет самого обладателя всего этого – помещика-охотника, вроде моего покойного шурина Арсения Семеныча» [1, 168]. Если о смерти Анны Герасимовны мы узнаем только в конце рассказа, то об Арсении Семеныче сразу же дважды («нет обладателя» и «покойного») оговорено – его уже нет в живых. Уже из четвертой главы мы узнаем, что Арсений Семенович застрелился.

Воспоминания уносят рассказчика в то время, когда усадьба живет еще в полном достатке. Она полна гостей, мелкопоместных дворян, доживающих свои последние времена «на широкую ногу». Здесь шумно из-за хмельных разговоров об охоте. Ведут их после сытного обеда «люди загорелые, с обветренными лицами, в поддевках и длинных сапогах» [1, 169]. Охота и карты – основной вид развлечения и досуга мелкопоместных. Помимо прочего, много выпивалось спиртного; как отмечает автор, не забывают они «допивать водку и после обеда».

И без того шумная атмосфера помещичьего дома обостряется револьверным выстрелом и визгом собаки. Черный борзой, «любимец Арсения Семеновича», «взлезает на стол и начинает пожирать с блюда остатки зайца под соусом» [1, 169]. Хозяин стреляет, но промахивается; но он сильно испугал животное, которое «испускает страшный визг». «Зала еще более наполняется дымом, а Арсений Семеныч стоит и смеется.

– Жалко, что промахнулся! – говорит он, играя глазами» [1, 169].

Объективные звукообразы, т.е. связанные с речью персонажей, в третьей главе дополняют образную характеристику хозяина усадьбы: «Он высок ростом, худощав, но широкоплеч и строен, а лицом – красавец цыган. Глаза у него блестят дико, он очень ловок, в шелковой малиновой рубаше, бархатных шароварах и длинных сапогах. Напугав и собаку и гостей выстрелом, он шутливо-важно декламирует баритоном:

Пора, пора седлать проворного донца

И звонкий рог за плечи перекинуть! –

и громко говорит:

– Ну, однако, нечего терять золотое время!» [1, 169].

Говорит Арсений Семеныч «шутливо-важно» и «громко». Он чувствует себя хозяином положения. Стихотворение А. Фета «Псовая охота», которое цитирует этот персонаж, служит претекстом к дальнейшему описанию охоты в «Антоновских яблоках».

Уже давно, осыпавшись с вершин,

Осинников редеет глуть густая

Над гулками извивами долин

И ждет рогов да заливного лая.

<...>

«Отбей собак! Скачи наперерез!»

И красный верх папахи вдаль помчался;

Но уж давно весь голосистый лес

На злобный лай стократно отозвался.

Звуковые мотивы фетовского стихотворного текста переходят в бунинский прозаический нарратив. «Едешь на злом, сильном и приземистом "киргизе", крепко сдерживая его поводьями, и чувствуешь себя слитым с ним почти воедино. Он фыркает, просится на рысь, шумно шуршит копытами по глубоким и легким коврам черной осыпавшейся листвы, и каждый звук гулко раздается в пустом, сыром и свежем лесу. Тявкнула где-то вдалеке собака, ей страстно и жалобно ответила другая, третья – и вдруг весь лес загремел, точно он весь стеклянный, от бурного лая и крика. Крепко грянул среди этого гама выстрел – и все «заварилось» и покатило куда-то вдаль.

– Береги-и! – завопил кто-то отчаянным голосом на весь лес» [1, 170].

«Береги» на охотничьем языке означает «не зевай», это возглас, обращенный к борзятнику, на которого пошел зверь. О.Ю. Юрьева замечает: «Захватывающее чувство восторга, приятное возбуждение охватывают участников действия. Не случайно слово "охота" обозначает в русском языке еще и желание, страсть, стремление к чему-то. Ритуал охоты позволяет человеку ясно почувствовать полноту жизни, слияние с миром природы» [5, 287]. Молодой герой-рассказчик вовлечен в это действие, он тоже чувствует себя частью этого слаженного охотничьего коллектива. «А, береги!» – мелькнет в голове опьяняющая мысль. Гикнешь на лошадь и, как сорвавшийся с цепи, помчишься по лесу, уже ничего не разбирая по пути... Выскочишь из лесу, увидишь на зеленях пеструю, растянувшуюся по земле стаю собак и еще сильнее наддашь «киргиза» наперерез зверю, – по зеленым, взметам и жнивьям, пока, наконец, не перевалишься в другой острок и не скроется из глаз стая вместе со своим бешеным лаем и стоном» [1, 170].

Охота могла длиться несколько дней. И не считалось странным, что «вваливается ватага охотников в усадьбу какого-нибудь почти незнакомого холостяка-помещика и наполняет шумом весь двор усадьбы» [1, 170]. И снова с утра охота, а вечером традиционное шумное гулянье с обильной едой и выпивкой: «Все ходят из комнаты в комнату в расстегнутых поддевах, беспорядочно пьют и едят, шумно передавая друг другу свои впечатления над убитым матерым волком» [1, 170].

Но случалось герою-рассказчику «проспать» выезд на охоту, и тогда почти незнакомая усадьба оставалась у него в полном распоряжении. Звуковой атмосфере охоты и гулянья противопоставляется утренняя атмосфера старого помещичьего дома. «Во всем доме – тишина. Слышно, как осторожно ходит по комнатам садовник, растапливая печи, и как дрова трещат и стреляют. Впереди – целый день покоя в безмолвной уже по-зимнему усадьбе» [1, 171]. Такая мирная атмосфера располагает к спокойному времяпрепровождению, и герой идет в библиотеку, увлекается чтением: «Кукушка выскакивает из часов и насмешливо-грустно кукует над тобою в пустом доме» [1, 171]. Однако бой часов здесь не членит время; он даже не прерывает литературных штудий героя.

Погружение в поэтическое прошлое настолько глубоко, что этот «насмешливо-грустный» звук становится частью вечности, как существующий в этом доме всегда, как признак его постоянства и глубокой укорененности в отечественной этнокультуре. Как дополнительный признак звуковой гармонии герою с грустью вспомнилась бабушка, «ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из "Евгения Онегина"» [1, 172].

«Золотая пора» уходит и из природы, и из дворянских усадеб. Осень переходит в свою последнюю стадию, близится зима. Близится и окончательное разорение дворянского сословия. «Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства!.. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!» [1, 172]. Это утверждение повторит автор и еще раз: «Иногда заедет какой-нибудь мелкопоместный сосед и надолго увезет меня к себе... Хороша и мелкопоместная жизнь!» [1, 173]. В четвертой части «Антоновских яблок» автор как бы ищет оправдания тому, что жизнь все же хороша. Она уже другая, но остается в ней то незыблительное, неистребимое, что составляет основу русской национальной культуры.

Тепло и уют еще присутствуют в доме героя-рассказчика. Поздняя осень требует своей организации семейного быта, поэтому уже вставили зимние рамы в окна, а в лакейской работник затопляет печь. «Потом иду в людскую. Там светло илюдно: девки рубят капусту, мелькают сечки, я слушаю их дробный, дружный стук и дружные, печально-веселые деревенские песни...» [1, 173]. «Дробный», «дружный» стук слаженной работы – признак раз и навсегда заведенного, установленного порядка, который можно разрушить только вместе с целостной крестьянской культурой.

Деревенский труд роднит мелкопоместных дворян и крестьян. Поздняя осень – время молотьбы. «– С богом! – говорит подавальщик, и первый пук старновки, пущенный на пробу, с жужжаньем и визгом пролетает в барабан и растрепанным веером возносится из-

под него сверху. А барабан гудит все настойчивее, работа закипает, и скоро все звуки сливаются в общий приятный шум молотья. Барин стоит у ворот риги и смотрит, как в ее темноте мелькают красные и желтые платки, руки, грабли, солома, и все это мерно двигается и суетится под гул барабана и однообразный крик и свист погонщика» [1, 174]. Звуковой фон отражает всю ту же слаженность совместной крестьянской работы, ее «приятность», угодность Богу, единство народного мировосприятия.

Оксюморон «печально-веселье» в отношении звучания народных песен свидетельствует о том, что Бунин, вслед за А.С. Пушкиным, сумел определить два эмоциональных полюса русского музыкального фольклора:

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика:  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска...

«Сердечная тоска» слышится в песне мелкопоместных, которые «как в прежние времена», съезжаются друг к другу, «пьют на последние деньги, по целым дням пропадают в снежных полях. А вечером на каком-нибудь глухом хуторе далеко светятся в темноте зимней ночи окна флигеля. Там, в этом маленьком флигеле, плавают клубы дыма, тускло горят сальные свечи, настраивается гитара...

На сумерки буен ветер загулял,  
Широки мои ворота растворял, –

начинает кто-нибудь грудным тенором. И прочие нескладно, прикидываясь, что они шутят, подхватывают с грустной, безнадежной удалью:

Широки мои ворота растворял,  
Белым снегом путь-дорогу заметал...» [1, 174].

О.Ю. Юрьева считает, что «фольклорная символика песни маркирует мотив безнадежности, пронизывающий последнюю главу рассказа. Сумерки – это не время суток, а время заката дворянских усадеб, дворянского сословия, многие представители которого славно и честно послужили России. "Буен ветер" готов безжалостно разметать по свету представителей мелкопоместных, рассеять остатки их гнезд. Известно, что открытые ветром ворота предвещали беду: "К покойнику", – говорили в народе. А "белый снег" ассоциируется в фольклоре и в литературе с образом смертного савана. Заметенная снегом «путь-дорога» символизирует не просто "бездорожье", но безысходность, конечность пути. Зловещий профетический смысл "снежной символики" раскроется в исторической перспективе» [5, 294].

Но, на наш взгляд, рассмотренные О.Ю. Юрьевой символы, такие как «буен ветер», «широки ворота», «белый снег» имеют амбивалентные значения, и в «Антоновских яблоках» не отражают мотивов безнадежности и безысходности в даже вместе с «грустной, безнадежной удалью». Это скорее тот вариант пушкинской «сердечной тоски», который в музыке заостряется на эмоциональном уровне и перерождается в чувства светлые, катарсические. Пение мелкопоместных в творчестве Бунина все равно имеет открытую аллюзию на исполнительскую манеру отца, который, по словам самого писателя, никогда не унывал.

Таким образом, семантика звука в рассказе «Антоновские яблоки» отражает основное содержание каждой из четырех глав произведения. Голоса природы, речь персонажей, бытовые звуки, музыка – все это напрямую соотносятся с настроением рассказчика и его видением процесса постепенного угасания мелкопоместных дворянских

гнезд, но не утрате этнокультурной традиции в целом. Художественные звукообразы служат раскрытию национального мирообраза, основанного на незыблемых ценностях русской духовности.

1. Бунин И.А. Антоновские яблоки // Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 1.
2. Дьякова К.В. Свообразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина: автореф. дисс... к. филол. наук. Тамбов, 2011.
3. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне. М., 1994.
4. Николаев П. Гусь – символ бдительности, любви, хорошей хозяйки. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/215165-gus-simvol-bditelnosti-lyubvi-horoshej-hozyajki> (дата обращения: 01.09.2024).
5. Юрьева О.Ю. Категория соборности в рассказе И.А. Бунина «Антоновские яблоки» // Вопросы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 2. С. 271–297.
6. Фиш М.Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»: дисс. ... к. филол. наук. Воронеж, 2009.

*Т.А. Семенова*  
*T.A. Semenova*

**ЭХО Ф. СОЛОГУБА В ОНТОПОЭТИКЕ В. ПЕЛЕВИНА:  
К ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ  
КОНЦЕПЦИИ НЕСОВЕРШЕННОГО ДЕМИУРГА**

**F. SOLOGUB'S ECHO IN V. PELEVIN'S ONTOPOETICS:  
TOWARDS A POSTMODERN TRANSFORMATION  
OF THE IMPERFECT DEMIURGE CONCEPT**

*Статья посвящена выявлению специфики образа творца, представленного в персонажной парадигме большой прозы отечественного писателя В.О. Пелевина. Целью исследования является сопоставление пелевинского божества, способного к трансформации окружающего пространства, с образом несовершенного демиурга, представленного, в частности, в творчестве поэта Серебряного века Ф. Сологуба. Указанием на сологубовскую концепцию в постмодернистском тексте является способность таких героев не только преобразовывать реальность посредством реконструкции и изменения нарратива, но и разрушать – за счет деконструкции, зачастую буквальной, самой истории. Ключевыми методами исследования выступили структурный и сравнительно-исторический методы анализа. Несмотря на обширные исследования интертекстуального кода пелевинской прозы в целом и образа демиурга в частности, сравнение с сологубовским творцом ранее не осуществлялось, что обуславливает новизну работы. В качестве материала исследования привлекается романное творчество В. Пелевина за период с 2004 по 2023 годы. Убедительно доказано, что пелевинские персонажи – скрипторы – представляют собой ненадежных рассказчиков, посредством наррации создающие субъективную лабильную действительность. Отмечено, что герои конструируют нарратив, не просто объясняющий, описывающий, но и создающий, а также трансформирующий окружающий мир, то есть выполняющий активную созидательную, а не пассивную созерцательную роль. При этом творец, будучи несовершенным в силу своей двойственной природы, может ошибиться или умереть. Выявлен сопутствующий концепции демиурга мотив богоборчества. Так же, как и персонаж в поэтике Ф. Сологуба, постмодернистский герой назван «несовершенным демиургом», конструирующим, под стать себе, амбивалентный мир. Художественный метод В.О. Пелевина строится на интертекстуальной стратегии, поэтому исследование реминисценций и выявление скрытых цитат представляет собой не только захватывающую игру для интеллектуального читателя, но и неиссякаемое поле для изучения его литературной практики.*

**Ключевые слова:** *постмодернистская проза, творчество В.О. Пелевина, интертекстуальность, демиург, теургия, Ф. Сологуб.*

*The article is devoted to identifying the creator's image specifics, represented in the character paradigm of the Russian writer V.O. Pelevin's the great prose. The aim of the study is to compare the Pelevin deity, capable of transforming the surrounding space, with the image of an imperfect demiurge, represented, in particular, in F. Sologub's work, the poet of the Silver Age. An indication of Sologubian concept in postmodern text is the ability of such heroes not only to transform reality through reconstruction and narrative change, but also to destroy – through deconstruction, often literal, of story itself. The key research methods were structural and comparative historical methods of analysis. Despite extensive research on the intertextual code of Pelevin's prose in general and demiurge image in particular, comparison with the Sologub's creator has not been carried out before, which determines the novelty of the work. The V. Pelevin's novel work for the period from 2004 to 2023 is used as the research material. It has been convincingly proved that Pelevin's characters, the scriptwriters, are unreliable narrators who create a subjective labile reality through narrative. It is noted that the characters construct a narrative that not only explains, describes, but also creates and transforms the world around them, that is, performs an active creative, rather than a passive contemplative role. At the same time, the creator, being imperfect due to his dual nature, can make a mistake or die. The motive of God-fighting accompanying the concept of the demiurge is revealed., the postmodern hero, is called an "imperfect demiurge" just like the character in F. Sologub's poetics, who constructs an ambivalent world to match himself. V.O. Pelevin's artistic method is based on an intertextual strategy, therefore, the study of reminiscences and the identification of hidden quotations is not only an exciting game for the intellectual reader, but also an inexhaustible field for studying his literary practice.*

**Key words:** *postmodern prose, V.O. Pelevin's work, intertextuality, demiurge, theurgy, F. Sologub.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-74-79

Онтопоэтика играет значительную роль в анализе постмодернистского произведения, вовлекающего читателя в интеллектуальную игру и использующего пастиш, а также аллюзии, реминисценции и отсылки. Интертекстуальные стратегии В. Пелевина широко исследуются современными филологами: вспомним, к примеру, статью К.Ф. Герейхановой и Е.В. Шерчаловой, посвященной сопоставлению романа «Empire V» с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова [2]; исследование модернистских традиций в ранней пелевинской прозе, проведенное Д.В. Кротовой [9]; монографию Л.Г. Кихней и В.А. Гаврикова «Проза Льва Наумова в контексте "мистического реализма" в русской литературе XX–XXI веков», в которой творчество постмодерниста также упомянуто [7]. Впрочем, современное литературоведение не обращалось к изучению пелевинских реминисценций творчества поэтов Серебряного века, в частности, Ф. Сологуба, воплощенное в персонажной парадигме художественного мира Пелевина, что обуславливает новизну работы.

К демиургам можно отнести целый ряд персонажей большой прозы Пелевина: лису А, которая осознает, что наводит морок на весь мир («Священная книга оборотня», 2004); Гольденштерна, воплощающего концепцию солипсизма («Transhumanism Inc.», 2021) [11, 60; 18, 46]; а также героев-рассказчиков, творящих бытие посредством сторителлинга, – Сашу («Непобедимое солнце», 2020), Федора («Тайные виды на гору Фудзи», 2018), Дамилолу («S.N.U.F.F.», 2011), Раму и императора вампиров – Бэтмана Аполло из одноименного романа (диалогия «Empire V», 2006; «Бэтман Аполло», 2013), частично – Мару Гнедых («IPhuck 10», 2017) и полицейско-литературный алгоритм Порфирия Петровича («IPhuck 10»; «Путешествие в Элевсин», 2023, – также в романах именуется Порфирием Камневым, Порфирием и императором Порфирием), Киклопа («Любовь к трем

цукербринам», 2014), императоров Иллизиума (дилогия «Смотритель», 2015), Ариэля и графа Т («т», 2009)<sup>10</sup>.

Такой герой может быть назван писателем, или скриптором (вслед за терминологией Я.В. Солдаткиной и О.О. Михайловой [17]). Пелевинские нарративы зачастую чрезмерно субъективны и гиперболизированно сконцентрированы на точке зрения рассказчика, который не всегда является главным героем (так, к примеру, Дамилола рассказывает историю своего соперника Грыма). Персонаж создает и трансформирует мир посредством слов, а не просто рассказывает историю. Г.А. Жиличева называет такого героя «ложным творцом-демиургом» [6]: персонаж представляется нам поддельным, а не истинным властителем и создателем, каким, к примеру, оказывается эон Львиноголовый в романе «Непобедимое солнце», который, согласно сюжету произведения, действительно является богом-творцом, создателем материальной реальности.

Пример ложного творца находим в «iPhuck 10»: упоминается, что главная героиня, Мара, воспринималась как божественная фигура искусственным интеллектом, искусствоведческим алгоритмом Жанны: «Жанна считала меня чем-то вроде *богини*...<sup>11</sup> Она верила, что я могу ее спасти» [15, 318]. В действительности же, как признается сама Мара в третьей части романа, в которой героиня выполняет функцию нарратора, она сама не понимает до конца, как «функционирует» Жанна: «... навыки программиста позволяют мне только *ассистировать* настоящим специалистам и выполнять вспомогательную работу» [15, 303].

Частично образ героини раскрывается в ономастическом коде. Пелевин выбирает имя славянской богини, и сопутствующий ей танатологический мотив реализуется в романе: Мара под гипнозом убивает команду, работающую над созданием Жанны. Добавим, что Мара также является скриптором, программирующем виртуальную действительность посредством вербализованных команд.

В некоторых произведениях возникают специальные компьютерные технологии, и рассказчик-человек становится не нужен (креативный доводчик в романе «S.N.U.F.F») или литературный алгоритм, которым является Порфирий Петрович). История остается субъективной, становясь одновременно безличной и многоликой, но парадоксальным образом не приближается к бесстрастному объективному стилю повествования, что создает ненадежную наррацию [23] и субъективную реальность [21, 53]. Более того, технологии, призванные отражать реальность объективно, искажают ее. В качестве примера можно привести постановочные войны для съемки снаффов – псевдоновостных передач, сочетающих кинематографический и журналистский подходы – в одноименном романе.

Подспудно отметим ориентацию творчества Пелевина в целом на псевдодокументальность: так, роман «Священная книга оборотня» начинается с комментария эксперта, в котором рассказана история нахождения рукописи, то есть автор убеждает нас, что текст представляет собой бытовые, а не художественные записки. Глубже погрузиться в историю и эмоционально включиться в повествование позволяют также дневниковые записи Рамы, Мары и Федора.

Читателю не дается другая точка зрения, показывающая иную расстановку сил: Дамилола умирает вместе со старым миром, воплощенном в образе разрушающегося Биг Биза, а Грым и Кая уезжают – но как складывается их жизнь «там», мы не знаем. Лиса А отказывается от роли создателя иллюзорного мира: «...как только колеса велосипеда оторвутся от земли, я громко прокричу свое имя и *перестану создавать этот мир*. Наступит удивительная секунда, не похожая ни на одну другую. Потом этот мир исчезнет» [13, 382].

Пример мажорного финала – тоже гротескно субъективного и ироничного – мы видим в романе «Непобедимое солнце»: «С этого дня вы живете в мире, *созданном*

<sup>10</sup> Далее в статье персонажи будут упоминаться без указания названия произведения.

<sup>11</sup> Курсив здесь и далее наш – Т.А.

блондинкой. Правда, хорошей, доброй, искренней и передовой, и даже вполне себе духовно продвинутой – но не так чтобы запредельно умной. И не особо дисциплинированной. Короче, просто нормальной современной блондинкой» [12, 697].

Жизнеутверждающим пафосом проникнут и эпилог «iPhuck 10»: несмотря на то, что физически Мара погибает, ее реплика, существующая в иллюзорном пространстве (или душа, как возвышенно рассуждает Порфирий), счастлива.

Демиург обладает властью менять окружающую вселенную, переписывая ее. То есть персонаж-создатель обладает внутри художественного мира более широкими, по сравнению с другими персонажами, «полномочиями»: «Трансцендентальное в повести доступно только автору-демиургу» [22, 438].

Пелевин буквализирует метафоры: так, например, в романе «Непобедимое солнце» «ткань бытия» – это действительно двухмерное полотно, представляющее привычный нам материальный мир («...реальность вдруг оказалась не бесконечным трехмерным миром, а плоским рисунком на ткани – и ткань начала сжиматься. Я тоже была частью рисунка, и меня сжимали вместе с ним. Я знала теперь, что прежде просто воображала трехмерный мир примерно так же, как мы делаем это, когда смотрим кино. А сейчас полотно реальности сворачивалось ...», «Что может произойти с нарисованным на скатерти городом, когда скатерть сворачивают? Нарисованные жители испытают нарисованный ужас... Это было и страшно, и смешно...» [12, 665]), а «книгой жизни» для графа Т оказывается художественный роман среднего качества.

Постмодернист последовательно воплощает постулат философа Ж. Дерриды – «мир есть текст» и подспудно соглашается с утверждением Ж.Ф. Лиотара о завершении эпохи метанарративов [10]: мир субъективен, нет объективной, абсолютной истины и общечеловеческой истории, есть отдельные ризоматичные нарративы. Реальность существует только в контексте ее языковой репрезентации, вместе с уничтожением текста разрушается и материальная действительность.

Распад лингвистической – и вслед за ней физической (или виртуальной) реальности красочно и детально показан в романе «iPhuck 10». В начале – распад на сюжетном уровне: «... как я увидел несущийся ко мне выступ, похожий на красный клык – и в следующий миг врезался в него. Удар был чудовищной силы ... Ко мне уже летела следующая каменная будка. Новый жуткий удар – и я понял, что пришла моя смерть. / Это не были просто виртуальные встряски, безвредные и не оставляющие следа. Меня разрывало на части. <...> Мое программное тело дробили на части красными телефонными будками, его нарезали на узкие полоски: мелкие алгоритмы, из которых я состоял... Меня разбирали на органы» [15, 294–296].

А затем – разрушение на уровне текста: «...боль на выдумки хитра, сказал Государь Николай Павлович. Вероятно, на допросе так называемого "декабриста". Не к тугендбунду, но к бунду просто... Гениально. Существование подобно муке, смешанной с сильнейшим страхом этой муки лишиться. Из такого теста выйдет отличнейшая выпечка. Если что, все каламбуры придуманы и одобрены лично Господом. Ему ничто не мел / <ушваож уйцкфал. дьх фзлавылаФЖВДАлзулкацэ>» [15, 296].

В приведенных в статье примерах отчетливо виден не только созидательный (а вместе с ним – и мотив разрушения), но и богоборческий мотив: одни герои сражаются с ложным демиургом (Грым с Дамилолой, граф Т с Ариэлем, Жанна с Марой), другие – с абстрактной силой и с самим собой (лиса А), чтобы освободить мир от иллюзорных оков и познать истину. В основе этой борьбы лежит ориентация на трансформацию, очищение и, частично, постмодернистскую деконструкцию, за которой у Пелевина всегда следует созидание – либо несовершенной реальности, либо абсолютной пустоты. Уход в никуда, как указывает Чж. Сяотин, становится «визитной карточкой Пелевина». При этом пустота в рамках восточного постмодернизма, к которому исследователь относит творчество Пелевина, представляется субъективной категорией [19, 65] – но субъективной по отношению к автору, то есть к самому Пелевину, а не к его героям.

Т.Р. Аюпов трактует креационистский мотив Пелевина в контексте гностицизма, отмечая, что «...мир [т.е. художественная вселенная В. Пелевина – Т.А.] является даже не иллюзией, а чем-то одновременно и производным, и создающим» [1, 32]. Мы также видим генетическую близость богоборчества героев Пелевина с теургическими идеями Серебряного века, чей поиск выхода из кризиса, осуществляемый посредством религиозных и художественных практик, объясняется переломным историческим моментом и страшной эпохой: «"Свободная теургия", или "цельное творчество", будет активно преобразовать действительность, завершая в некотором смысле акт божественного творения. Помимо этого, должны быть преодолены хаос, тление, несправедливость, смерть и в конечном итоге зло» [16, 64].

Поиски путей «преобразования несовершенной действительности в мир добра и гармонии», как указывает Н.А. Глинкина, – один из доминирующих в творчестве Ф. Сологуба. Исследуя роман «Творимая легенда», литературовед указывает на воплощение в фигуре главного героя, Георгия Тридорова, образа несовершенного создателя [3, 14]. Изучая мифопоэтику романа «Мелкий бес», А.Е. Елубаева также использует этот термин – «несовершенный демиург» – при характеристике Ардальона Передонова [5, 67], а Д.К. Хетагурова выявляет схожий образ и в лирических произведениях символиста [20]. И.Н. Коржова описывает связь демиурга не только с хронотопом – «зыбким миром», но и сюжетом, изменения которого отражают нисходящую трансформацию героя-безумца [8].

Творец оказывается «несовершенным» за счет своей двойственной природы: он и божественный создатель, и обычный человек. Ту же двойственность мы видим и в пелевинских персонажах-демиургах, которые находятся на границе между двух миров: Саша часто называется «просто» блондинкой, даже после воссоздания мира – то есть после соприкосновения с трансцендентным; Рама, как и Киклоп, становятся высшими существами после инициации, а не являются богами изначально.

А.Н. Губайдуллина высказывает интересное наблюдение: создание для сологубовского демиурга сопряжено с познанием [4, 13]. Так и у Пелевина – мир воссоздается там, куда направлено внимание: «Я провела бесплотным вниманием по тому месту, где полагалось быть правой руке – и пустота ответила легкой электрической щекоткой, уже откуда-то мне знакомой» [12, 690].

И герои Сологуба, заменяющие творца и создающие свой собственный мир, и персонажи Пелевина, пытающиеся найти опору, оставлены богом-творцом. Приведем полностью теологические рассуждения одного из второстепенных персонажей романа «Empire V»: «Наша планета – вовсе не тюрьма. Это очень большой дом. Волшебный дом. Может, где-то внизу в нем есть и тюрьма, но в действительности это дворец Бога. Бога много раз пытались убить, распространяли про него разную клевету, даже сообщали в СМИ, что он женился на проститутке и умер. Но это неправда. Просто никто не знает, в каких комнатах он живет – он их постоянно меняет. Известно только, что в тех комнатах, куда он заходит, чисто убрано и горит свет. А есть комнаты, где он не бывает никогда. И таких все больше и больше. Сначала сквозняки наносят туда гламур и дискурс. А когда они перемешиваются и упревают, на запах прилетают летучие мыши [т.е. вампиры – Т.А.]» [14, 376–377].

Вампиры, к которым теперь относится и главный герой, оказываются, хоть и нечеловеческой, божественной природы, противопоставлены истинному творцу. И если лирический герой Ф. Сологуба создает «спасительную вселенную» [20, 76], то персонажи Пелевина конструируют изначально деструктивный мир.

Впрочем, следует отметить, что богоборческие мотивы встречаются не только в поэтике символизма: вызов божественному бросают герои М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского и мн. др. Пелевин также включает в произведения философские концепции, в частности, осмысляет теологические размышления и наследие Ф. Ницше, что выражено, к примеру, в подзаголовке «Empire V»: «Повесть о настоящем сверхчеловеке», а также цитатах, реминисценциях и пр. Однако ницшеанские мотивы в творчестве постмодерниста еще предстоит исследовать.

1. Аюпов Т.Р. «Художественные реалии» в пелевинской вселенной // *Universum: филология и искусствоведение*. 2023. № 1(103). С. 31–34.
2. Герейханова К.Ф., Шерчалова Е.В. Межвременной диалог в творчестве В. Пелевина // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: филология и искусствоведение*. 2022. № 4(307). С. 45–51.
3. Глинкина Н.А. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2003.
4. Губайдуллина А.Н. Поэзия Федора Сологуба: Принципы воплощения авторского сознания: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2003.
5. Едубаева А.Е. Мифопоэтика романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // *Вестник КазНУ. Серия филологическая*. 2013. № 1–2(141–142). С. 65–70.
6. Жиличева Г.А. Эпизоды текстопорождения в нарративной организации романов В. Пелевина // *Новый филологический вестник*. 2021. № 2(57). С. 75–88.
7. Кихней Л.Г., Гавриков В.А. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX–XXI веков. М., 2020.
8. Коржова И.Н. Кто открыл неизвестную землю? (Прием двойной мотивировки в творчестве Ф.К. Сологуба и В.В. Набокова) // *Litera*. 2023. № 2. С. 83–93.
9. Кротова Д.В. Модернистские элементы в художественном сознании В. Пелевина // *Словесное искусство Серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): сборник статей по итогам III Международной конференции (г. Москва, МГОУ, 29–30 июня 2018 г.) / сост. и ред. Л.Ф. Алексева, В.Н. Климчукова, С.В. Крылова*. С. 72–78.
10. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? М., 1994. С. 307–323.
11. Любарский Р.В. Концепции К. Кастанеды как основополагающий элемент изображения бога в романе В. Пелевина «Transhumanism INC.» // *Актуальные вопросы современной филологии и журналистики*. 2023. № 2(49). С. 57–66.
12. Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М., 2020.
13. Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М., 2011.
14. Пелевин В.О. *Empire V*. СПб, 2021.
15. Пелевин В.О. *iPhuck 10*. М., 2019.
16. Пеньяфлор-Рассторгуева Н.В. Эстетико-теургический проект Серебряного века: заметки к интерпретациям феномена теургии // *Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение*. 2017. Вып. 72. С. 61–75.
17. Солдаткина Я.В., Михайлова О.О. Медийные явления в современной русской литературе: учебно-методическое пособие. М., 2019.
18. Сильчева А.Г. Архетип символической матери в структуре персонажной парадигмы художественного мира В. Пелевина // *Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XVII Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 22–23 апреля 2024 г.)*. С. 41–48.
19. Сяотин Чж. Виктор Пелевин и восточный постмодернизм // *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*. 2022. № 2(857). С. 58–69.
20. Хетагурова Д.К. Трансформация богоборческих мотивов в поэзии символизма (К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб, А.И. Токаев) // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2020. Т. 13. Вып. 7. С. 73–79.
21. Шамс Айн. Дуализм художественного пространства романа Виктора Пелевина «Generation “П”» // *Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева*. 2021. № 4(113). С. 48–55.
22. Шемякина М.А. Принципы философского конструирования в повести В. Пелевина «Македонская критика французской мысли» // *Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сборник материалов IX (XXIII) Международной научно-практической конференции молодых ученых (14–16 апреля 2022 г.)*. Вып. 23. С. 437–441.
23. Ширяева Ж.Л., Вовк Е.Ю. Типы ненадежных рассказчиков в литературе // *Современный ученый*. 2021. № 5. С. 182–187.

*А.Н. Ушакова*  
*A.N. Ushakova*

## ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНО БУЦЦАТИ

### THE POETICS OF THE TITLE IN THE WORKS OF DINO BUZZATI

*В статье исследуется специфика заглавий разножанровых текстов Дино Буццати. Читатель вступает в диалог с книгой сначала на уровне заголовка, который, независимо от своего типа, требует толкования. Это первый этап интерпретации смысла основного текста. Во время чтения происходит уточнение читательских ожиданий. Процесс понимания осуществляется, таким образом, с приобщения к названию до заключительных слов произведения и продолжается, когда чтение завершено. Заглавие рассматривается в качестве выразителя смысла текста. Журналистская практика писателя оказывает влияние на выбор названий для литературных произведений. Писатель создает разные типы заголовков. Глагольные заглавия представляют собой полные или измененные цитаты из текста. Они одновременно информативны и экспрессивны, так как предикативная часть сообщает тексту динамичность («Il cane che ha visto Dio», «Non aspettavano altro», «Il disco si posò»). В номинативных названиях важна констатация предмета, лица, явления, места («Una goccia», «Il mantello»). Следует выделить энигматичные заголовки, которые содержат неизвестную информацию («24 marzo 1958») или сообщение, которое может быть истолковано читателем ошибочно («Il grande ritratto»). Названия, содержащие культурно-исторические отсылки, соотносятся не только с конкретным текстом, но и с широким контекстом, знание которого позволяет обнаружить дополнительные смыслы («Le tentazioni di sant'Antonio»). Контекст значим и при интерпретации других типов. Смысл заголовка неизменно определяется связями с основным текстом и контекстами.*

**Ключевые слова:** *заглавие, смысл, текст, интерпретация, Дино Буццати, глагольные заглавия, номинативные заглавия.*

*The article is devoted to the specifics of the titles of Dino Buzzati's texts of different genres. The reader enters into a dialogue with the book first at the level of the title, which, regardless of its type, requires interpretation. This is the first stage of interpreting the meaning of the main text. During reading, the reader's expectations are clarified. The process of understanding is thus carried out from the introduction to the title to the final words of the work and continues when the reading is completed. The title is considered as an expression of the meaning of the text. A writer's journalistic practice influences the choice of titles for literary works. A writer creates different types of headlines. Verb headings are quotations or modified quotations from the text. They are both informative and expressive, since the predicative part imparts dynamism to the text ("Il cane che ha visto Dio", "Non aspettavano altro", "Il disco si posò"). In nominative names, the statement of an*

*object, person, phenomenon, place is important ("Una goccia", "Il mantello"). It is worth highlighting enigmatic headings that contain unknown information ("24 marzo 1958") or a message that can be misinterpreted by the reader ("Il grande ritratto"). Titles containing cultural and historical references relate not only to a specific text, but also to a broader context, knowledge of which allows one to discover additional meanings ("Le tentazioni di sant'Antonio"). Context is also important when interpreting other types. The meaning of the title is invariably determined by connections with the main text and contexts.*

**Key words:** *title, meaning, text, interpretation, Dino Buzzati, verbal titles, nominative titles.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-80-86

Заглавие чаще всего выбирается автором в процессе создания текста или после его написания. Возможен вариант и появления названия еще до начала работы над материалом. Заголовок является значимым элементом текстовой системы, так как определяет читательские ожидания, заключает смысловую доминанту произведения. Выделяются разные типы заглавий, что обусловлено полиаспектностью анализа названия и его связей с основным текстом.

В начале исследования С. Кржижановского 1931 года «Поэтика заглавий» предлагается такое простое определение заглавия: «Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть заглавием. Слова на обложке не могут не общаться с словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, – вправе выдавать себя за главное книги. <...> книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [2, 3]. Как справедливо замечает Н.А. Веселова, «заглавие, полнее всего воплощая смысл текст, может служить и служит для его познания (понимания и интерпретации)» [1, 5]. Фокусируя внимание на заглавии, читатель перед погружением в текст уже предполагает толковательное направление, которое уточняется в процессе чтения и конкретизируется на завершающем этапе, хотя размышление о тексте и его названии продолжается и после закрытия книги.

Писательскому труду Дино Буццати предшествовала журналистская работа, от которой автор не отказывается и тогда, когда становится известным писателем. Статьи Дино Буццати пользовались вниманием читателей, и он был незаменимым сотрудником газеты «Corriere della sera». Буццати создает многие заголовки в согласии с журналистской практикой: номинативные (обозначающие явление, предмет, персонажа), информационные (сразу указывающие на смысл текста), экспрессивные (эмоционально маркированные, «воздействующие»). В заглавии может содержаться культурно-историческая аллюзия, и тогда читателю необходимы определенные знания для наиболее полного толкования. В основе различения названий по составу лежат грамматические понятия. Глагольные заголовки динамичны и часто представляют точную или измененную цитату из текста. Названия, представляющие собой имя существительное или безглагольное словосочетание, выполняют прежде всего номинативную функцию. С. Кржижановский, во многом опираясь в теории наименования на правила логики, выделяет в названии роль предиката, в котором видит самую суть, поэтому «отсечение предиката делает заглавие неподвижным, статичным» [2, 11]. Дино Буццати часто использует заголовок такого типа.

Рассказ «Il cane che ha visto Dio» («Собака, которая видела Бога») посвящен безверию и лицемерию обитателей деревеньки Тис. Мастер Лучони говорит односельчанам, с которыми из окна кафе видит собаку Сильвестро, о том, что это собака отшельника. При этом он признается, что не хотел бы, чтобы это была собака отшельника: «Non vorrei che fosse il cane dell'eremita» [3, 63]. Потом он увереннее заявляет, что это именно она: «Sì, sì, deve essere il cane dell'eremita» [3, 63]. Он признается с хитрой улыбкой, что не стал бы держать такую собаку за все золото мира. Испугавшийся Бернардис спрашивает, уж не

бешеная ли она, и Лучони честно объясняет страх перед животным: «Ma a me non darebbe nessun affidamento un cane simile... un cane che ha visto Dio!» («Я бы не стал доверять такой собаке... собаке, которая видела Бога!»)<sup>12</sup>) [3, 64]. Писатель делает названием спонтанную реплику эпизодического персонажа, слова, которые впоследствии будут подхвачены жителями Тиса. Все становятся одержимыми страхом перед собакой, которая видела Бога. Таким образом, через мотив трепета перед образом Бога безверие и лицемерие жителей Тиса особенно выделяются. Собака, видевшая Бога, – это уже не просто собака отшельника, через посредство которого соотносилась с творцом, это существо, напрямую приобщившееся божественному свету и воздействующее после смерти хозяина на грешных обитателей деревни.

В структуре названий рассказов «Non aspettavano altro» («Они не ждали другого») и «Il disco si posò» («Летающая тарелка опустилась») также использован глагол-сказуемое. В первом рассказе ведущим является мотив ожидания. В ослепленный солнцем город приезжают Анна и Антонио, мучающиеся от жары и не встречающие сочувствия у горожан. Анна бросает вызов безучастному обществу: заходит в фонтан, в котором плещутся дети. Ее поступок вызывает негодование. Состояние ожидания характеризует одновременно незваных гостей города, его жителей, которые воспринимают неизвестных им людей как врагов, нарушающих правила, и стражей порядка. Отрицательная частица *non* усиливает мотив неприемлемости: «Che cosa aspettavano le guardie? <...> Aspettavano che la gente se ne andasse? Così forse era stato ordinato dalle autorità per evitare disordini» («Чего ждали надсмотрщики? <...> Они ждали, пока люди уйдут? Возможно, это приказали власти, чтобы избежать беспорядков») [8, 308–310]. Данное заглавие конструируется из рассеянных по тексту знаков, и понимание его смысла возможно лишь в процессе приобщения к тексту.

В названии рассказа «Il disco si posò» используется почти точная цитата из текста: «<...> il disco volante si posò sul tetto della chiesa parrocchiale» («<...> летающая тарелка опустилась на крышу приходской церкви») [8, 312]. Глагол акцентирует ситуацию, на которую обращают особое внимание журналисты. Автору важно указать не столько на предмет, сколько на его действие. События начинают развиваться, как только тарелка приземляется: священник проповедует инопланетным гостям.

Примерами номинативных заголовков являются, например, «Una goccia» («Капля»), «Il mantello» («Плащ»). Читательские предположения о предмете повествования оправдываются, однако текст естественно «расширяет» смысловое поле названия. В рассказе «Il mantello», действительно, фигурирует плащ. Рассказ посвящен темам смерти и любви, но именно такой элемент, как плащ создает психологическое напряжение, естественное в обстоятельствах встречи матери с сыном, вернувшимся с войны живым. Сын ведет себя странно: не располагает уверенно в родном доме. Мать с радостью думает о будущем, но в то же время ее мучают сомнения: «Perché dunque se ne stava morto e distratto, non rideva più, perchè non raccontava le battaglie? E il mantello? Perchè se lo teneva stretto addosso, col caldo che faceva in casa? Forse perchè, sotto, l'uniforme era rotta e infangata? Ma con la mamma, come poteva vergognarsi di fronte alla mamma?» («Почему же он такой унылый и рассеянный, почему больше не смеялся, почему не рассказывал о сражениях? А этот плащ? Почему он не снимал его, хотя в доме жарко? Может быть, потому, что под ним рваная и грязная форма? Но она же мама, как он мог стыдиться перед мамой?») [4, 140–141]. Молодой солдат не снимает плащ, потому что он уже мертв. Его лишь отпустили попрощаться с родными. Мать понимает это только в конце рассказа, и тогда для читателя становится более понятен образ плаща, вынесенный в заглавие: плащ скрывает тайну смерти, оберегая живых от страха перед неведомым.

В рассказе «Una goccia» капля оказывается главным действующим лицом, на что намекает уже начало истории: «Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. La senti? Disteso

---

<sup>12</sup> Перевод здесь и далее автора статьи.

in letto nel buio, ascolto il suo arcano cammino. Come fa? Saltella? Tic, tic, si ode a intermittenza. Poi la goccia si ferma e magari per tutta la rimanente notte non si fa più viva» («Капля воды поднимается по лестнице. Вы слышите ее? Лежа в темноте, я слышу ее движение. Что она делает? Прыгает? Тик, тик, слышится с перерывами. Потом капля останавливается, и, возможно, до конца ночи ее не будет слышно») [6, 121]. Герой-рассказчик описывает волнение, в котором пребывают люди, не понимающие происходящего. Они пытаются все объяснить научно: «E allora – insistono – sarebbe per caso una allegoria? Si vorrebbe, così per dire, simboleggiare la morte? o qualche pericolo? o gli anni che passano? Niente affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale. <...> Tic, tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E perciò si ha paura» («Тогда, – настаивают они – может быть, это аллегория? Может быть, так символизируется смерть? или какая-нибудь опасность? или бегущие годы? Ничего подобного, синьоры: это просто капля, это она поднимается по лестнице <...> Тик, тик, таинственно, со ступеньки на ступеньку. И поэтому страшно») [6, 124]. Реальность оказывается страшнее любого символа. Капля, нарушающая законы физики, символизирует саму действительность, смысл которой постоянно ускользает от человека.

Заглавие романа Дино Буццати «Il deserto dei Tartari» («Татарская пустыня») представляет собой обозначение места, находящегося за крепостью, где служит герой. Сочетание «Татарская пустыня», с одной стороны, информирует читателя о конкретном пространстве, с другой стороны, намекает на необходимость поиска сокровенного смысла, связанного с этим объектом. Пустыня, действительно, оказывается местом, не только лишенным жизни, но и представляющим опасность. День за днем проходит в ожидании вторжения, встречи с неведомым врагом, но никто не является. Сочетание «Татарская пустыня» в процессе чтения начинает восприниматься как символ угрозы, которая может никогда не реализоваться, парализующего страха не потому даже, что опасность неизбежна, а потому, что не придется до конца жизни вступить в битву.

Название сказочного романа «Il segreto del Bosco Vecchio» («Загадка Старого Леса») содержит однозначно маркированный элемент *segreto*, задающий смысловой ориентир и определяющий читательские ожидания. Образ старого леса сам по себе представляется странным, сулящим встречу с тайной. Оба лексических компонента сочетания «bosco vecchio» вызывают предсказуемые ассоциации. *Segreto* – главное слово в названии, включающем обозначение героя текста (старый лес с его духами, животными и птицами). Значение слова *segreto* ('загадка', 'тайна', 'секрет') формирует смысловое поле заголовка в целом: автор сосредоточивается на понятии тайны и возможностях ее интерпретации. В романе представлено несколько групп персонажей, которые характеризуются через их отношение не столько к лесу, сколько к его тайне. Дети – друзья леса, и он доверяет им. Пока дети не вырастают, они слышат духов, понимают животных, птиц, ветер. Душа взрослых существует независимо от лесного мира, поэтому среди лесничих только Бернарди, будучи духом, связан с лесом. Он и есть его тайна. Полковник Себастьяно Проколо, с одной стороны, воспринимается как чуждый лесу взрослый человек, демонстрирующий суровый нрав и готовность следовать прагматичным целям. С другой стороны, Проколо знает язык птиц, говорит с ветром, видит духов, осознает, что его покидает обидевшаяся тень, то есть полковник приобщен к тайне леса, но сопротивляется дарованному ему откровению, поэтому спорит с Бернарди, утверждающим: «Toccare questo bosco sarebbe una cosa iniqua» («Недопустимо прикасаться к этому лесу») [7, 111]. Приобщившись к жизни Старого Леса, полковник осознает, кем является. Загадка Леса, таким образом, объясняется способностью природы раскрыть человеку его сущность. Проколо после болезни Бенвенуто отправляется к Бернарди за помощью и готов отказаться от мучений лесных обитателей, он бросается спасать мальчика из-под снежного завала, не подозревая, что это ложь ветра Маттео, который хотел доставить герою радость своей новостью. Душа полковника возрождается Старым Лесом.

Заголовок романа «*Barnabo delle montagne*» («Барнабо с гор») сообщает информацию о герое и указывает на важный топос: горы. Имя героя готовит читателя к восприятию истории о жизненном пути. Как отмечает, Н.А. Веселова, «<...> заглавие-антропоним акцентирует основные смыслы текста, направляя и корректируя его понимание» [1, 6]. Следуя за этим заглавием, читатель способен наметить достаточно точный план интерпретации.

Многие названия сразу вызывают вопросы, ответы на которые дает только текст. Энигматичные заглавия представляют собой особый тип наименования. Безусловно, любое название предполагает дешифровку, ведущую к постижению смысла текста, но есть заголовки, в которых элемент таинственности маркирован (поэтому читатель затрудняется в объяснении и не знает, что сулит обещанная история). Один из философских рассказов Дино Буццати назван «24 marzo 1958». Дата предполагает событие, которое скорее всего выделяется из череды других событий. Энигматичность заглавия объясняется трудностью ориентирования в истории, на подлинный характер который намекает точная датировка. Первое предложение, однако, сразу конкретизирует читательское ожидание: «*In determinate condizioni di atmosfera, di ora e di luce possiamo vedere anche a occhio nudo i tre piccoli satelliti artificiali che l'uomo lanciò dalla Terra verso gli spazi interplanetari dal 1955 al 1958; e ivi sono rimasti appesi, presumibilmente per sempre, girando girando intorno a noi*» («При определенных атмосферных условиях невооруженным глазом мы можем увидеть три маленьких искусственных спутника, которые человек запускал в межпланетные пространства с 1955 по 1958 годы; там они остались висеть навсегда, кружась вокруг нас») [5, 196]. Следует отметить, что события рассказа действительно вписаны в исторический контекст. С 1955 году активизируются работы по исследованию космоса. Именно в этот год начинается строительство космодрома Байконур, и в 1957 году уже запускается первый в мире искусственный спутник. Расхождения с историей обнаруживаются в дате запуска первого спутника (1955 год) и в заявлении о нахождении людей в машине, которая не предназначена для человека. Рассказчик трижды сообщает о покойниках в спутниках, но смерть экипажа объясняется не тем, что в этих летательных аппаратах не должно было быть людей, а тем, что пассажиры слышали необыкновенную музыку, звуки которой не могли пережить.

В пятом абзаце читатель обнаруживает дату «24 марта 1958 года» и начинает понимать, что запуск последнего спутника стал окончательным подтверждением несостоятельности человеческих амбиций: «*24 marzo 1958 è la terribile data di questa terza ascensione. Essa non è celebrata come festa nazionale e anche gli anniversari passano in sordina come se avessimo paura di sottolinearli. Pure nei libri di scuola se ne fa solo un fugace accenno. Eppure né Zama né Valmy, né Kulikovo né Waterloo, né la scoperta dell'America né la rivoluzione francese possono starle alla pari (se mai, si può forse confrontarla con la nascita di Nostro Signore Gesù Cristo). Da allora – oh, anch'io mi ricordo come si viveva una volta – gli uomini sono cambiati: diversi i pensieri, il lavoro, i desideri, i costumi, i divertimenti, l'amore. Senza confessarlo a se stessa per una specie di vergogna, la gente ha preso un'altra strada*» («24 марта 1958 года – это ужасная дата третьего запуска. Это событие не отмечается как национальный праздник, и даже годовщины проходят незаметно, как будто мы боимся их вспоминать. Даже в школьных учебниках об этом говорится кратко. А между тем ни сражения при Заме и Вальми, ни Куликовская битва, ни Ватерлоо, ни открытие Америки, ни Французская революция не могут с ним сравниться (может быть, с этой датой сравнимо рождение Господа нашего Иисуса Христа). С тех пор – ох, я помню, как раньше жили – люди изменились: другими стали мысли, работа, желания, обычаи, развлечения, любовь. Не признаваясь себе в этом из-за своего рода стыда, люди пошли другим путем») [5, 198]. Люди гибли, услышав музыку Рая, совершенного мира, который оказался ближе, чем думали богословы. Дата запуска последнего спутника доказала бессмысленность действий человека, пытающегося доказать свою самостоятельность. Смысл заглавия, таким образом,

раскрывается лишь в процессе чтения рассказа, но читатель изначально стремится постичь смысл текста, задаваясь вопросом о событии, на которое намекает название.

Заголовок повести «Il grande ritratto» также может быть отнесен к загадочным, так как читательская ассоциация, возникающая в связи с ним, оказывается обманчивой. Каким может быть «большой портрет»? Прилагательное *grande* указывает на размер, величие, степень известности предмета, явления, человека, чувства. Существительное *ritratto* обозначает изображение кого-либо. В повести Буццати «большим портретом» оказывается громадная машина, в которой живет дух женщины, любимой ученым. Таким образом, читатель далеко не сразу понимает, что имеет дело с метафорой искусственной человеческой жизни, которая восстает против своего неестественного воплощения. Заглавие, кажущееся сначала обычным, однозначным, впоследствии толкуется как философское послание: сознательное нарушение закона жизни неизбежно приводит к трагедии.

Название рассказа «Le tentazioni di sant'Antonio» («Искушения святого Антония») построено по принципу культурной отсылки. Первая ассоциация, возникающая у читателя, связана с историей Антония Великого, жившего в пустыне и борovéhoся с помощью Бога с разными искушениями. Некоторые читатели сразу вспомнят интерпретацию сюжета в живописи. Иероним Босх был одним из любимых живописцев Буццати, который тоже был художником. Триптих Иеронима Босха «Искушение святого Антония», безусловно, для самого писателя являлся источником вдохновения. Почти все художники, обращавшиеся к истории Антония Великого, представляли те же искушения, которые описывались в житии (изысканные яства, прекрасные женщины, символы власти). На многих полотнах присутствует небо, противопоставленное грешной земле. В произведении Иеронима Босха небо населено причудливыми существами. В истории Буццати небесное пространство будет играть важную роль.

В первый абзац рассказа сразу вводится мотив «tentazione» («искушения»), доказывающий справедливость одного компонента заглавия: «Se l'estate è prossima a morire e, partiti i signori villeggianti, i più bei posti restano deserti (ma nelle forre i cacciatori sparano e dai ventosi valichi della montagna, il cuculo mandando il suo richiamo, coi loro enigmatici sacchi sulle spalle i primi maghi d'autunno scendono già) allora le grandi nubi dei tramonti può darsi si riuniscano, verso le cinque e mezza le sei, per tentare i poveri preti di campagna» («Когда лето близится к концу, отдыхающие уезжают и самые красивые места пустеют (в ущельях стреляют охотники, а с продуваемых ветрами горных перевалов, пока кукует кукушка, с загадочными мешками за плечами спускаются первые осенние волшебники), тогда около пяти, половины шестого на закате собираются огромные облака, чтобы искушать бедных сельских священников») [5, 213]. Имя героя – молодого священника – возникает в следующем абзаце. Таким образом, подтверждается второй элемент. Молодой священник дон Антонио изучает с детьми катехизис и время от времени смотрит в окно. В очертаниях облаков он видит кровать, дворец, индейку, митру, потому что очень хочет спать, беден, голоден, жаждет признания. В последнем облаке, которое не торопится изменять свой облик, он угадывает нечто порочное и понимает, что настало время молитвы. Он отпускает учеников и обращается за помощью к Богу: «Cercò invece l'aiuto di Dio. Si mise a pregare a denti stretti, furioso, come in gara all'ultimo chilometro. Chi avrebbe vinto? L'empia e dolce nube oppure lui con la purezza? Intanto pregava. Come gli parve di essere abbastanza irrobustito, concentrò le sue forze e levò gli occhi» («И он обратился за помощью к Богу. Он начал молиться сквозь зубы, в ярости, как будто участвовал в гонке на последнем километре. Кто должен победить? Злое и сладкое облако или он с чистотой? Он молился. Решив, что достаточно окреп, он собрался с силами и поднял глаза») [5, 218]. После молитвы священник не видит ничего, кроме облаков. Искушение преодолевается. Финал рассказа в то же время содержит иронию: «<...> egli non vide che nubi indifferenti, dall'espressione idiota, vesciche di vapore, mucillagini di nebbia che si disperdevano in brandelli. <...> Nuvole e basta. La stazione meteorologica aveva infatti annunciato quel giorno: «Cielo in preval. sereno, qualche

formaz. cumuliforme al pomeriggio. Calma di vento. Temper. stazion.» Circa il Diavolo, neanche una parola» («<...> он не видел ничего, кроме равнодушных облаков с идиотским выражением, клубов пара, склизкого тумана, расплывшегося клочьями. <...> Обычные облака. Метеосводка сообщала: «Небо преим. ясное, образов. кучевых облаков к вечеру. Спокойный ветер. Темпер. стабил.» О Дьяволе ни слова») [5, 218–219]. Убеждениям священника оказывается противопоставлена тривиальная реальность.

Третий компонент названия «santo» («святой») отсутствует в тексте рассказа, но читатель понимает, что священник, подобно великому предшественнику, настойчивой молитвой победил греховные помыслы. Герой носит имя святого и проходит через похожие испытания, поэтому название объясняется отсылкой к истории, несмотря на ироничную интонацию в конце повествования.

Эмоционально маркированный заголовок дан сказочной повести «La famosa invasione degli orsi in Sicilia» («Знаменитое вторжение медведей на Сицилию»), которая возникла как спонтанно рассказанная племянницам автора история, затем была опубликована в газете и только потом вышла отдельной книгой. История получила название, сразу указывающее на сюжет и оценку события. Вторжение медведей на Сицилию характеризуется как «знаменитое, известное, славное, легендарное». В стихотворении, открывающем повесть, повторяется название: «Dunque ascoltiamo senza batter ciglia / la famosa invasione degli orsi in Sicilia» («Послушаем же, затаив дыхание, / о славном вторжении медведей на Сицилию») [9, 17]. В заголовке, таким образом, подчеркнуты подлинность описываемых в книге событий и их оценка. Читательские ожидания оправдываются на протяжении всего повествования.

Рассмотренные типы заглавий разных текстов Дино Буццати свидетельствуют о возможностях наименования, позволяющего не только предугадывать смысл произведения, но и осознавать процесс смыслообразования. Сопоставляя заголовок с основным текстом, читатель одновременно приступает к толкованию и определяет границы своего понимания. Смысл не является неизменным, установленным навсегда, он испытывает влияние системы контекстов, читательского сознания. Сама связь названия с текстом также становится частью единой системы смыслов.

1. Веселова Н.А. *Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: автореф. дисс. ... к. филол. наук. Тверь, 1998.*
2. Кржижановский С. *Поэтика заглавий. М., 1931.*
3. Buzzati Dino. *180 racconti. Milano, 1982.*
4. Buzzati Dino. *I sette messaggeri. Milano, 1984.*
5. Buzzati Dino. *Il crollo della Baliverna. Milano, 1984.*
6. Buzzati Dino. *Paura alla scala. Milano, 1984.*
7. Buzzati Dino. *Barnabo delle montagne. Il segreto del Bosco Vecchio. Milano, 1984.*
8. Buzzati Dino. *Sessanta racconti. Milano, 2013.*
9. Buzzati Dino. *La famosa invasione degli orsi in Sicilia. Milano, 2014.*

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ /  
HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE**

**Я.В. Сарычев  
Ya.V. Sarychev**

**И.А. БУНИН В «МОЛОДОЙ ПОЭЗИИ»**

**I.A. BUNIN IN "YOUNG POETRY"**

*В статье рассматривается как некий феномен, требующий специальной рефлексии, произвольное участие И.А. Бунина в модернистском проекте — сборнике «Молодая поэзия» (1895). Обращение к мемуарным свидетельствам П.П. Перцова, главного вдохновителя этого начинания, позволяет отбросить версию о полной случайности подобных взаимоотношений, но одновременно ставит перед исследователем апорию модернистского восприятия Бунина. Как мы предполагаем, странная толерантность модернистов к Бунину, продолжавшаяся по факту вплоть до начала XX века, обусловлена, как и у многих иных участников сборника, маргинально-неопределенным статусом внешне традиционной и часто слишком элементарной бунинской поэзии на фоне высокой классики, выраженной степенью бунинской «безличности», элементами «натуралистического» описательства и подобными вещами, которые могли в глазах модернистов ощущаться контрроверзой традиции, дающей иллюзорную надежду на возможность дальнейшего эстетического самоопределения Бунина в духе «новых течений».*

**Ключевые слова:** И.А. Бунин, П.П. Перцов, «фофановская» поэзия, модернизм, стихи, маргинальность.

*The article considers I.A. Bunin's involuntary participation in the modernist collection project "Young Poetry" (1895) as a phenomenon requiring special reflection. Referring to the memoir testimonies of P.P. Pertsov, the main inspirer of this undertaking, allows us to discard the version of the complete randomness of such relationships, but at the same time puts before the researcher the aporia of Bunin's modernist perception. As we assume, the strange tolerance of modernists towards Bunin, which continued in fact until the beginning of the 20th century, is due, like many other participants in the collection, to the marginally uncertain status of outwardly traditional and often too elementary Bunin poetry against the background of high classics, expressed by the degree of Bunin's "impersonality", elements of "naturalistic" description and similar things that could be felt in the eyes of modernists as a counter-examination of tradition, which gives illusory hope for the possibility of further aesthetic self-determination of Bunin in the spirit of "new trends".*

От разговоров о модернистских тенденциях (или, по крайней мере, «модерности») творчества И.А. Бунина современным литературоведам вряд ли уже отрезвиться; важно, чтобы подобные суждения строились не на одних допущениях или метафизических резиньяциях, но и имели под собой какую-то предметную основу. В этом смысле весьма показательно и дает немалую пищу для размышлений бунинское участие, точнее, присутствие в «Молодой поэзии», «сборнике избранных стихотворений молодых русских поэтов» (1895) [3] — одном из ключевых и наиболее успешных издательских проектов П.П. Перцова, репрезентативных для литературы становящегося русского модернизма.

О целях, издательских намерениях и концептуальной модели сборника со всей возможной полнотой высказался спустя три с половиной десятилетия сам П. Перцов в «Литературных воспоминаниях» (1933). Перцовым двигала «...мысль составить хрестоматию лучших стихотворений молодых поэтов — представителей новой полосы русской поэзии», «...выяснить посредством более или менее объективного подбора, в какой манере или в каких манерах пишут молодые поэты» [4, 130–131]. Устанавливался возрастной ценз — не более сорока лет на момент публикации сборника, после чего делалось многозначительное утверждение: «...весь этот зарево́й период новейшей русской поэзии — перед восхождением зенитного солнца символизма и акмеизма — должен быть назван именно "фофановским" (приблизительно с 1887 г. — года смерти Надсона, по 1895 г. — год появления первых характерных изданий символистов)» [4, 131]. Перцов, однако, вынужден оговаривать, что не только поэты-«фофановцы» попадают сюда, и если мы посмотрим дальше на его характеристики (а он высказался обо всех без исключения участниках сборника), то выяснится, что к «фофановцам» сам редактор способен отнести лишь семерых — С. Сафонова, Ф. Червинского, Д. Шестакова, П. Порфи́рова, Н. Соколова, С. Фруга, Н. Энгельгардта, причем безусловно — лишь первых троих [4, 140–142]. Полный же состав авторов («сорок два имени "бессмертных"») выглядел так: «Бальмонт, Брюсов, Будищев, Бунин, гр. Бутурлин, Величко, Гербановский, Гессен, Дрентельн, Жиркевич, Вл. Жуковский, Коринфский, Косунович, кн. Кугушев, Ладыженский, Лебедев, Ленцевич, Лохвицкая, Лукьянов, Льдов, Лялечкин, Мазуркевич, Медведев, Медведский, Мережковский, Минский, Надсон, Павлов, Панов, Порфи́ров, Ратгауз, К.Р., Сафонов, Соколов, Тулуб, Федоров, Фофанов, Фруг, Червинский, Шестаков, Шуф, Энгельгардт» [4, 133].

Отвлекаясь от констатаций и субъективных суждений Перцова, отметим некоторую смысловую бинарность рассматриваемого проекта. Как можно видеть, более-менее известных поэтов модернистского лагеря здесь ничуть не меньше, чем условных «фофановцев»: Н. Минский, Д. Мережковский, К. Бальмонт, В. Брюсов, П. Бутурлин, М. Лохвицкая. Сам Перцов к этому списку не без оснований, хотя и косвенно, причисляет еще и В. Дрентельна (Юрьева), Вл. Жуковского, И. Лялечкина. В видах объективности подборки не мог не включить он и ряд поэтов без выраженного «направления», активно печатавшихся на рубеже 1880–1890-х годов (про таких в советские годы говорили «поэты безвременья»); так в сборнике появились В. Величко, А. Коринфский, К. Льдов, Д. Ратгауз, К.Р. (великий князь К.К. Романов), А. Федоров. Искомая «бинарность» налицо: внушительный массив *маргинальной* поэзии середины 1880-х — середины 1890-х годов, ощутимо порывающей с прежней классикой (если не всегда сознательно, то хотя бы по факту своей выраженной маргинальности), и внутри нее — осознанная *модернистская* струя, представленная почти двадцатью именами «чистых» модернистов и условных «фофановцев» (приблизительных «предсимволистов» по сложившейся терминологии).

Кстати, «декадентский» характер сборника чутко уловила тогдашняя «направленческая» критика, забавные образцы высказываний которой о «Молодой поэзии»

приводит П. Перцов в своих мемуарах. Но зачем Перцову понадобилось растворять модернистскую (символистско-предсимволистскую и сопутствующую ей) «новизну» в маргинальности «бездвременной» поэзии? Наилучший ответ на этот вопрос дает перцовский наставник Д.С. Мережковский в своем знаменитом манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893): «...все литературные темпераменты, все направления, все школы охвачены одним порывом, волною одного могучего и глубокого течения, *предчувствием божественного идеализма*, возмущением против бездушного позитивного метода, неутолимой потребностью нового религиозного или философского примирения с *Непознаваемым*. Всеобъемлющая широта и сила этого страстного, хотя еще не определенного и не признанного, течения заставляет верить, что ему принадлежит великая будущность» [2, 554]. Иными словами, в деле сотворения почти «из ничего» грядущей модернистской культуры важны не сектантская замкнутость ограниченного круга единомышленников, не устанавливаемый ими для всех четкий эстетический канон, а нечто прямо противоположное – богатая маргинальность «темпераментов, направлений и школ», хотя бы даже по виду не очень модернистских, но в совокупности дающих именно искомое качество бифуркации литературного пространства в определенную сторону. Если при этом учесть, что Перцов находился под сильным и не скрываемым влиянием Мережковского, то более чем логично допустить, что и проект «Молодой поэзии» делался приблизительно по этому «мережковскому» сценарию.

Теперь остается определить *место* И.А. Бунина. О *роли* говорить не приходится, поскольку главные концептуальные роли здесь играли совсем другие лица – от К.М. Фофанова и Д.С. Мережковского до В.Я. Брюсова, да к тому же и отбор имен с поэтическими текстами Перцов и его двоюродный брат вели самостоятельно, совершенно не советуясь с авторами [4, 133–134]. Можно было бы на этом вообще закрыть тему, констатировав *случайность* попадания Бунина в «Молодую поэзию», однако настораживает хотя бы то, что из четырех десятков поэтов дезавуировал свое участие в сборнике сразу после его выхода лишь один А. Шуф [4, 146]. Бунин же, по-видимому, был не против такой чести, да и впоследствии опубликовал сборник стихов «Листопад» (1901) не где-нибудь, а в модернистско-брюсовском «Скорпионе».

Сам Перцов о месте Бунина в «Молодой поэзии» говорит крайне скупо и невнятно, упоминая его имя в двух фрагментах. «Интересно, – начинает он в первом из них, – что из сорока двух участников сборника только семеро остались в литературе как некоторые "имена". Из этих семи один, Надсон, тогда уже умер; трое – Минский, Мережковский и Фофанов – уже определились и были признаны; из всей же остальной массы дебютантов и "подающих надежды", так же как "устроившихся" и много печатавшихся, только *трое* оказались с далеким будущим. Эти трое, стоявшие в сборнике почти рядом, – Бальмонт, Брюсов и Бунин. Трое – из тридцати восьми! Редко выпадает в литературной лотерее счастливый номер...» [4, 135]. Второй фрагмент – уже о гипотетических планах Перцова на следующий за «Молодой поэзией» неосуществленный издательский проект: «...план его рисовался мне в иных чертах. Тогда уже обнаружилось, что молодая поэзия не представляет собою того однородного целого, как это казалось еще в 1894–1895 гг. Группа символистов все резче отделялась от основного ядра. <...> Многие фофановцы потеряли интерес <...> Поэтому мне рисовался сборник небольшого размера, разбитый на четыре отдела. В первый должны были войти уцелевшие фофановцы и вообще поэты "старомодного" типа; в него я помещал, кроме самого Фофанова, Бунина, Вл. Жуковского... Порфирова, Сафонова, Соколова, Фруга, Червинского, Шестакова и Энгельгардта... Второй отдел состоял всего из одного поэта — гр. Бутурлина, который в своем единственном числе должен был представлять "русский импрессионизм". Третий и четвертый отделы были предоставлены символистам <...> Сологуб, Гиппиус и Бальмонт, я колебался еще относительно Брюсова <...> Минский и Мережковский...» [4, 150–151].

Удивительно, но Перцову совершенно *нечего сказать* о Буине. В данном отношении меньше повезло, пожалуй, лишь Алексею Будищеву; прочим авторам уделено,

по крайней мере, от нескольких строк до абзаца, а иным – Бутурлину, Дрентельну, Лялечкину, Энгельгардту, пресловутым «фофановцам», мэтрам символистского цеха – до нескольких страниц. П.Д. Бутурлин же (умер в год выхода сборника) вообще в перцовских глазах уникал, первооткрыватель своего «направления» (кстати, почему не К.Д. Бальмонт, И.Ф. Анненский?), и «по праву» в одиночку стоит между отходящей старомодной «фофановщиной» и беспримесным символизмом. Да и о безвременной утрате таких талантов, как Дрентельн и Лялечкин, редактор печалится даже треть века спустя после события [4, 138–139, 144–145]. О вкусах Перцова спорить не будем, но факт остается фактом: относительно Бунина узнаём (да и то при определенной реконструкции смысла), что этот «дебютант» отмечен какой-то «старомодностью» манеры, однако *входит в число «подающих надежды», хорошо «устроившихся» и «много печатавшихся»*. А сверх того – что Перцов и спустя пару лет *почему-то* не предполагал отказываться от бунинских поэтических услуг в деле продвижения модернистской поэзии.

Наверное, все недоумения способны разрешить *стихотворения* Бунина на страницах «Молодой поэзии». Их *четыре*, да еще и на шести страницах: «Бушует поляя вода...», «То разрастаясь, то невнятно...», «Помню, – долгий, зимний вечер...», «В лесу» [3, 14–19]. Для «начинающего» 24-летнего поэта (сборник вышел в начале февраля 1895-го) это весьма почтенный результат, подлинное признание. Далеко не у всех авторов, даже именитых, была столь объемная подборка; многие, не исключая В. Брюсова и М. Лохвицкую, довольствовались одним стихотворением. Между тем художественный уровень бунинских стихов, откровенно говоря, не впечатляет. Здесь, видимо, уместны некоторые выдержки:

А в полдень лужи у крыльца  
Так разливаются и блещут,  
Что в нашей «детской» – без конца  
По стенкам «зайчики» трепещут... [3, 14]

Я лежу в своей кроватке,  
Истомленный и больной.  
Мать с безмолвной, тайной грустью  
Наклонилась надо мной [3, 17].

Стихи, действительно, «детские»; подобное мог бы сочинить любой гимназист, «занимающийся» поэзией и способный к версификации. Это отнюдь не означает, что у Бунина на пространстве шести страниц совсем нет удачных образов и интересных тропов. Взять хотя бы такие строки: «И всюду мягким белым светом / Стоят тяжелые пары»; «Пар неподвижный и пахучий / Стоял в хлебах. Спала земля»; «Тепло и аромат... свежеет зелень ржи, / На солнце бархатной становится пшеница»; «Свежа и зелена / Березок куща там, и девственны, не смяты / Меж ними ландыши...» [3, 14, 17, 19]. Но одновременно с этим – внушительный реестр поэтических огрех и банальностей («грачей пролетные стада», «слышишь свежий запах сада», «Невинно небо голубеет, / И солнце ласковое греет...», «Вереница дней ненастных / Бедной юности моей», банальные рифмы («межи» — «ржи») и даже неточные банальные рифмы («земля» — «огня»). Иногда Бунин настолько навязчив в поэтических «находках», что невольно закрадывается мысль: не «прием» ли перед нами, не «сверхсмысл» ли? Так, в стихотворении «То разрастаясь, то невнятно...» [3, 15–16] поэт трижды (с небольшими вариациями) повторяет следующие строки, делая их своего рода рефреном к остальному тексту:

К межам, шумя, хлеба клонились...  
А из лощин и из садов –  
Отсюда с ветром доносились  
Напевы ранних соловьев... [3, 15].

Не менее навязчивы и бунинские «хлеба», кочующие из стихотворения в стихотворение, за исключением первого, посвященного ранней весне. Даже находясь «в лесу», Бунин не может от них отвлечься.

Все подобные поэтические перлы дополнительно усугубляются за счет того «контекста и окружения», в который зажато бунинское стихотворчество. С одного бока – Валерий Брюсов, «психопатически-бездарный автор стихотворения "Мечты о померкшем, мечты о былом" с его повисшими во мраке ночном "на брачной веселой постели" иммортелями» [4, 135]. Даже по столь пристрастной характеристике оппонировавшей критики без дополнительных цитаций сразу видны эпатажная манера раннего Брюсова, его проблематика и стиль, неотчуждаемое от «новатора» умение удивлять и привлекать к себе «нездоровое» внимание. С другого бока Бунина подпирал граф Петр Бутурлин с «падающими из ручек» и тоже декадентскими «темными фиалками», «от росы» и «от вина измокшими», с «другом» Арлекино, столь популярным в культуре символизма, и мысленным диалогом с ним («Фиалки», «Арлекино» [3, 20–21]). Даже несмотря на заметные изъяны литературной формы сразу видно, что перед нами – крутые «декадентские» поэты с узнаваемым лицом, со своим «новым словом» в искусстве. Не забудем, что в перцовском сборнике помещено и программное стихотворение Д. Мережковского «Перед зарею» – исходный вариант поэтического манифеста «Дети ночи» с еще сохранным прецедентно-скандальным лозунгом «Мы для новой красоты / Нарушаем все законы, / Преступаем все черты» и дополнительным, позднее также убранным, налетом поэтической «отверженности» и маргинальности: «Мы – соблазн неуголенных, / Мы – посмешище людей, / Искра в пепле оскорбленных / И потухших алтарей» [3, 98].

Ясно, что на роль «смелого новатора» [2, 551], экспериментатора и первооткрывателя в области поэзии Бунин откровенно не тянет. Он, как нетрудно догадаться по предыдущим иллюстрациям, больше предпочитает «чувственные» впечатления детства от деревенской природы, «усадебного» быта на природе, картины и запахи села, созревающих «хлебов», леса, первые приметы наступающей весны и тому подобное. Но *реализм* ли это, «классика» ли? Если посмотреть с позиций «молодой поэзии» на подобный примитив, то в нем при большом желании можно обнаружить не одну банальность и заурядность, а и нечто прямо противоположное – нетривиальную манеру «Антоновских яблок», характерную в целом и для стихов Бунина, но более успешно выглядящую в прозе. Утрируя, можно сказать, что стихи Бунина – некие заготовки, исходный материал, тот «навоз», на котором возрастает визуально-чувственное пространство бунинской прозы. С этим стыкуется и фирменная бунинская *безличность* в «поэтической» фиксации «картин природы», высочайшая *самоцельность* изображаемого.

Пример ранее упомянутого стихотворения «То разрастаясь, то невятно...» будет здесь не лишним. Это текст о надвигающемся ливне с грозой. На зависть любому метеорологу Бунин абсолютно точно, почти научно описывает данное нередкое явление – как дождь постепенно надвигается, как все темнеет, затихает, как потом льется вода, как оживает после ливня орошенная им природа. Если бы не пресловутые «напевы соловьев» до и после дождя, то подобный текст вполне можно было бы рекомендовать в учебник природоведения. И действительно, во всех четырех стихах в большей или меньшей степени Бунин демонстрирует именно нечто похожее на поэтическое природоведение, дополняемое столь же точными агрономическими наблюдениями. Это не классические «пейзажи» от Пушкина до Фета, это и впрямь какой-то *натурализм в поэзии*, если можно так выразиться. Причем натурализм в обоих смыслах слова – и как литературное направление, и как род профессионально-научной деятельности. По-своему – тоже «смелое новаторство», хотя почти наверняка безо всякой на то претензии.

Не по этой ли причине волей П. Перцова «реалист» Бунин вместе с массой прочих «рыцарей без имени» удостоился права воссесть на «брачной веселой постели» декаданса.

Рациональных вариантов, пусть и определяемых гипотетически, здесь может быть, помимо «чистой случайности», только два. И оба для Бунина и его «романа» с «новыми течениями» довольно неутешительные. Во-первых, все указывает на то, что братья Перцовы явно отнесли его к разряду «подающих надежды» маргинальных поэтических неопределенностей *ante lucem* – «до света» символизма, когда он еще не вошел в полную силу. Здесь составители сборника действовали четко по рассмотренному выше завету Мережковского – не отторгать от себя ничего, что может внезапно «выстрелить» и заиграть всеми красками в нужном направлении, и за счет такого *материала* создавать широкое поле, на котором еще ярче бы выглядели уже полностью самоопределившиеся носители «новой красоты». Во-вторых, куда менее вероятно, но возможно, что в безыскусной «детскости» «реализма Бунина» модернистские творцы инстинктивно чувствовали какой-то явно нереалистический и неклассический подвох, что-то *разрушающее классику*. Впервые отчетливо и очень нелюбезно для Бунина заговорил на эту тему В. Брюсов, но *лишь в начале 1903 года*, когда и сам стал «неоклассиком» и потому радетелем высокой поэзии и защитником ее от «совершенно невозможной» манеры «описателя природы» [1]. Так произошло модернистское прощание с Буниным, однако до указанной поры этот «эпигон», как мы видели, если и не считался до конца своим, то и прямо не отторгался. Вот такая интересная история встречи Бунина и «молодой» модернистской поэзии.

1. Аврелий [Брюсов В.Я.]. *Ив.А. Бунин. Новые стихотворения. М., 1902 // Новый путь. 1903. № 1. С. 193–194.*
2. Мережковский Д.С. *Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. [Прилож.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы] / подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева. М., 1995. (Прошлое и настоящее).*
3. *Молодая поэзия: сборник избранных стихотворений молодых русских поэтов / сост. П. и В. Перцовы. СПб., 1895.*
4. Перцов П.П. *Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вступ. статья, сост., подг. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002.*

С.А. Ломакина  
S.A. Lomakina

**ЭТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В РАССКАЗАХ  
И.А. БУНИНА КОНЦА XIX ВЕКА**

**THE ETHICAL PICTURE OF THE WORLD IN THE STORIES  
OF I.A. BUNIN AT THE END OF THE XIX CENTURY**

*На примере ранних рассказов И.А. Бунина в статье раскрывается модель этической картины мира. Цель работы – определить понятийный, образный, ценностный потенциал данного явления в индивидуально-авторском восприятии. В исследовании рассматривается четырехчастная составляющая этической картины мира, включающая как освещение мировоззренческих категорий со стороны героев, так и со стороны писателя. Особое внимание уделяется рассказам Бунина, написанным в конце XIX века. Автор, создавая текст, наполняет его основополагающими ценностными критериями русской этической картины мира, вкладывает в него определенный смысл, в котором всегда отчетливо выражена его собственная позиция. Уже первые произведения писателя отличались, во-первых, изображением усложненного мировосприятия человека; во-вторых, обращением к критическим состояниям души; в-третьих, слиянием мира природы и человека; в-четвертых, включением воспоминаний как необходимого компонента системы нравственных ценностей. Картины крестьянского бытия представлены лаконично, емко, включают философские вкрапления и страшные своей реалистичностью описания. Его повествование отличается как детализированным описанием жизни природы, так и показом глубоких чувствований и переживаний разных поколений, от детей до стариков. Мир природы в рассказах Бунина воспринимается как неотъемлемая часть вселенской гармонии и одновременно как часть духовного бытия личности. Особое внимание автором уделяется внутреннему миру главного героя. Он становится ядром создаваемого писателем художественного мира, вокруг которого располагаются по спирали взгляды, самооценка, рефлексия, – все то, что составляет психологический портрет героя и связывает его с временным миром. Новизна исследования состоит в том, что выявлены составляющие этической картины мира, позволяющие определить индивидуальные авторские особенности в создании пространственного континуума ранних рассказов И.А. Бунина. Актуальность исследования обусловлена обращением к системе нравственных ценностей, регламентирующих «что должно» и «что есть». В ходе проведенного исследования был сделан вывод о том, что в основе этической картины мира, созданной в рассказах писателя, лежит нравственная дифференциация героев. Она выражается в сосредоточенности писателя на нравственных воззрениях героя, на системе его ценностей, на том, как герой этически воспринимает и переживает окружающую его действительность.*

**Ключевые слова:** этическая картина мира, И.А. Бунин, счастье, художественная реальность, мировоззрение, природа.

*The article reveals the model of the ethical picture of the world using the early stories of I.A. Bunin as an example. The purpose of the work is to determine the conceptual, figurative, and value potential of this phenomenon in the individual author's perception. The study examines the four-part component of the ethical picture of the world, including both the illumination of ideological categories from the side of the characters and from the side of the writer. Particular attention is paid to Bunin's stories written at the end of the 19th century. When creating a text, the author fills it with fundamental value criteria of the Russian ethical picture of the world, invests a certain meaning in it, which always clearly expresses his own position. Already the first works of the writer were distinguished, firstly, by the depiction of a complex human perception of the world; secondly, by an appeal to critical states of the soul; thirdly, by the fusion of the world of nature and man; fourthly, by the inclusion of memories as a necessary component of the system of moral values. Pictures of peasant life are presented laconically, capaciously, include philosophical inclusions and descriptions that are terrifying in their realism. His narration is distinguished by both a detailed description of the life of nature and a display of deep feelings and experiences of different generations, from children to the elderly. The world of nature in Bunin's stories is perceived as an integral part of the universal harmony and at the same time as part of the spiritual existence of the individual. The author pays special attention to the inner world of the protagonist. It becomes the core of the artistic world created by the writer, around which views, self-esteem, reflection are arranged in a spiral - everything that makes up the psychological portrait of the hero and connects him with the temporal world. The novelty of the study lies in the fact that the components of the ethical picture of the world have been identified, allowing us to determine the individual authorial features in creating the spatial continuum of I.A. Bunin's early stories. The relevance of the study is due to the appeal to the system of moral values regulating "what should" and "what is". In the course of the conducted research, it was concluded that the ethical picture of the world created in the writer's stories is based on the moral differentiation of the heroes. It is expressed in the writer's concentration on the moral views of the hero, on his system of values, on how the hero ethically perceives and experiences the reality around him.*

**Key words:** *ethical worldview, I.A. Bunin, happiness, artistic reality, worldview, nature.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-93-98

Этическая картина мира художественного произведения – это система нравственных ценностей, которая реализуется через «соотношение нормативности и свободы» [2], через поступки и поведение героев или авторские размышления об историческом и социально-конкретном, через мировоззрение писателя. Как правило, она бывает выражена с помощью определенных слов-маркеров, символов. Это мир, который раскрывает конкретные идеалы, показывает путь к истине, выбор между добром и злом, поиски счастья и др. Недаром В. Розанов, размышляя о создании художественного мира, отмечал особый интерес писателей к так называемым «швам», которыми «стянуты» созданные им картины жизни [7, 60–62]. Изображенный писателем мир следует отличать от самого художественного произведения (явления действительности). «Мир» произведения – это то духовное единство, что связывает общим переживанием, чувствованием писателя с читателем. Этическая картина мира обязательно наполнена смыслом той эпохи, которая изображена в произведении, связана с психологическим содержанием героев, каждый из которых предстает как носитель определенных моральных принципов. Д.С. Лихачев, исследуя проблемы нравственной картины мира, обратил внимание на существенное изменение данного явления от средневековых произведений до литературы XIX–XX веков,

в которой «нравственные проблемы пронизывают собой быт, выступают в тысячах аспектов, среди которых неуклонно, по мере, развития реализма, возрастают аспекты социальные. И т.д.» [6, 78].

В этической картине мира художественного произведения структурно можно выделить четыре компонента: во-первых – это внутренний мир главного героя. Он становится ядром, создаваемого писателем художественного мира, вокруг которого располагаются по спирали взгляды, самооценка, рефлексия, – все то, что составляет психологический портрет героя и связывает его с временным миром. Как пишет В. Розанов: «...у каждого <...> творца в сфере искусства мы находим один центр, изредка несколько, но всегда немного, около которых группируются все его создания» [7, 39]. Во-вторых, – окружающая героя действительность (внешняя часть этического мира), нередко пересматривающая привычные ценности (иные взгляды на мир и его составляющие). В-третьих, – многочисленные связи героя с «миром», способствующие размышлению о нравственных, общественных, философских и других вопросах, нередко ведущие к противостоянию внутреннего и внешнего. Именно связи способствуют изменению, укреплению или полному разрушению, казалось бы, устоявшемуся этическому миру. В четвертых, – эпоха, с ее законами нравственной жизни человеческих существ. Все это пронизывается авторским мировоззрением, авторской этической оценкой изображенной ситуации.

Писатель в произведениях создает определенную этическую картину мира, показывая через нее свое ценностно-этическое отношение к окружающей действительности. Как правило, обращение к этическим вопросам приводит к рассуждениям о нравственном выборе. Л. Гинзбург в работе «О психологической прозе» отметила тот факт, что в реалистической прозе возрастает значение этических оценок. Это, в свою очередь, способствует тому, что и «нравственные вопросы получили в произведении новый структурный смысл» [5, 425], так как трудно «представить себе героя-идеолога – Печорина, Базарова, Пьера Безухова – без нравственной ответственности и свободы выбора своих поступков» [5, 431]. Но на рубеже XIX–XX веков данная проблема касается не только героев-идеологов, каждый персонаж рассматривается с позиций моральных принципов, лежащих в основе их поведения.

Этическая картина мира неповторима и индивидуальна, связана с личностью художника слова, автора конкретного произведения. Художественный мир обладает целостностью, это сложное, многозначное, многоуровневое целое, понять которое можно, только рассмотрев его во взаимодействии с другими мирами: поэтическим, языковым, философским.

Что же заложено в основу этической картины мира рассказов И.А. Бунина? Чтобы это понять, надо рассмотреть ряд фундаментальных оппозиций, представленных в ранних рассказах писателя: красивое – безобразное, житейское – вечное, разьединенное – целостное, начало – конец, молодость – старость, жизнь – смерть, природа – человек.

Рассказы 80–90-х годов XIX века обращены к деревне, к простому мужику, его вечной жизнедеятельности, житнетворящей силе. Позже, в 1913 году, в письме Н.С. Клецову Бунин напишет: «Но мужик опять будет на первом месте – или, вернее, не мужик в узком смысле этого слова, а душа мужицкая – русская, славянская. Я с большим бы удовольствием поставил бы эпитафией <...> один из последних заветов Гл. Успенского: "Смотрите на мужика... Все-таки надо... Надо смотреть на мужика". Да боюсь дам повод суживать мои задачи» [4, 275]. После 1913 года в творчестве писателя появятся иные герои, но в конце XIX века – мужик, поражающий своим трудолюбием, желанием быть полезным семье и обществу («Кастрюк», «На чужой стороне», «На хуторе» и др.).

Рассказ «Кастрюк» (1892) включает в себя авторские размышления о значимых проблемах бытия: о жизни и смерти, старости и молодости, житейском и вечном. Начинается произведение с осознания героем своего нового положения: с юных лет был он «трудяга», всегда «всех вел за собою» [3, 184], а теперь «первый раз за всю жизнь остался

дома на стариковском положении» [3, 180]. Бунин описывает всего лишь один день из жизни крестьянина, которого зовут Кастрюком за его умение «петь про Кастрюка» и сказывать «веселые прибаутки». Но столь сильны мироощущения старика, что невольно видится вся его насыщенная жизнь, с изнурительным трудом, ожиданием «почета» и «богачества» в старости. Каждый день был наполнен делами с раннего утра до позднего вечера. Теперь же ощущение пустоты, которую не понимает сын (по своей молодости): «Твое дело, брат, теперь стариковское. Да и горевать-то, почесть, не по чем: оно только с виду сладко хрип-то гнуть» [3, 180]. Страдания из-за отсутствия конкретного дела сильны, его переживания открыты и понятны: «иногда ворчал», «иногда старался подбодрить себя», «иногда подергивал плечами, и с ожесточением выговаривал: "Эх, мать твою не замать, отца твоего не трогать! Был конь, да уездился". Но чаще опускал голову» [3, 180]. Но в то же время Кастрюк не может безоговорочно принять свое положение, не может ощутить себя ненужным в доме, в деревне, на господском дворе: «сходил за чем-то в пуньку, потом передвинул в тень водовозку – все искал себе дела», «сметал муку в закроме, то там, то сям тюкал топором» [3, 180]. Все, что происходит со стариком – это житейская реальность, с которой столкнуться предстоит каждому в жизни. Писатель не просто рассказывает о мужике, а показывает, как он выйдет из этой ситуации, откуда с трудом выбравшийся из болезни старик возьмет силу, эту «страсть буйной мощи». На помощь реальности приходит вечное, сама Мать-природа окружает Кастрюка своим теплом («утреннее солнце мягко пригрело землю, и по-весеннему дрожал вдали тонкий пар над ней» [3, 179]), красотой («Тишина кроткого весеннего вечера стояла в поле. На востоке чуть вырисовывалась гряда неподвижных нежно-розовых облаков. К закату собирались длинные перистые ткани тучек... Когда же солнце слегка задернулось одной из них, в поле, над широкой равниной, влажно зеленеющей всходами и пестреющей паром, тонко, нежно засинел воздух. Безмятежнее и еще слаще, чем днем, заливались жаворонки. С паров пахло свежестью, зацветающими травами, медовой пылью желтого донника... Дед закрывал глаза, прислушивался, убаюкиваясь» [3, 186]), понятностью («Все было ясно и мирно кругом – и на деревне и в далеких зазеленевших полях» [3, 179]).

Природа неспешно вливается в мировосприятие старого крестьянина, изменяя его душевное состояние, успокаивая и уводя от утренних страданий. Сначала Кастрюк почувствовал, что «даже мерину хорошо и привольно на весеннем корму» [3, 181]. Затем он «полюбовался» на стадо и «засмеялся от удовольствия», наблюдая за ягненком. Потом стал придумывать, как можно избавиться от «стариковского дня» и наконец «пришел к счастливой мысли» [3, 186], попросился у сына в ночное. Полученное разрешение стало для него истинной радостью дня.

Автор неспешно подводит читателя к теме слияния человека с естественным миром. Конечно, воспеваемая русская природа и сама по себе прекрасна. Бунинские пейзажи, где ласточки вылетают из глубины ясного весеннего неба, где жаворонки поют в теплом воздухе, а «по горизонтам, как расплавленное стекло», дрожит и струится пар, очаровывают не только героев, но и читателей. Свобода и радость природного мира переплетаются с ощущением легкости и правильности принятого решения Кастрюка, как сливаются в произведении житейское и вечное, создавая картину всеединства сельского мира, истоки которого лежат, прежде всего, в труде. Именно он дает ощущение истинного счастья бунинским героям: «От долгого дня у деда осталось такое впечатление, словно он пролежал его в болезни и теперь выздоровел. Он весело покрякивал на кобылу, вдыхал полной грудью свежающий вечерний воздух» [3, 188]. Следует отметить, что об этом переплетении, как об одной из черт бунинской прозы, говорил Г. Адамович, исследуя произведения писателя эмигрантского периода: «...это слияние, соединение, продолжение одного в другом...» [1, 91]. Похожее умиротворение испытывает и Капитон Иваныч («На хуторе», 1892). «Мягкая темнота звездной бесконечности» способствует достижению душевной гармонии. Он проходит путь от фантазии, мечтательности через воспоминания к реальности бытия, к познанию мира природы и ощущению себя ее частью.

Бунин не просто пересказывает читателю историю жизни одного дня старого крестьянина, он заставляет ее прочувствовать, увидеть ее этический смысл и сделать определенный вывод. Все ценностно-бытийные ориентиры героя, как и самого писателя, сошлись в едином осознании правильности православного мирозерцания, которое освещено Божественной благодатью. Именно это стало финалом рассказа и завершением «долгого дня» Кастрюка: «А когда лошади спокойно вникли в корм и прекратилась возня улегшихся рядышком ребят <...>, дед постлал себе у межи полушубок, зипун и с чистым сердцем, с благоговением стал на колени и долго молился на темное, звездное, прекрасное небо, на мерцающий Млечный Путь – святую дорогу ко граду Иерусалиму. Наконец и он лег» [3, 188].

Проза Бунина, начиная с самых ранних произведений, обозначила особое отношение писателя к крестьянским судьбам. Проведенная крестьянская реформа значительно ухудшила положение крестьян. Бунин, свободный от иллюзий, связанных с прошлым, хорошо видел страдания людей, знал их мечты. В 1886 г. Иван Бунин печатает стихотворение «Деревенский нищий», в котором уже четко прослеживается отношение молодого поэта к крестьянской проблеме: «Грустно видеть, как много страданья / И тоски и нужды на Руси!». В рассказах 90-х годов он продолжает разговор о проблемах русского крестьянства. Этот вопрос остро волновал интеллигенцию того времени. В рассказах Бунина бедные, изможденные, изнуренные нуждой и голодом люди мечтают только об одном – краюхе хлеба, луковице или картошке с солью. Но крестьяне проявляют терпение, покорность судьбе. Автор показывает их веру в бога, нравственную чистоту, а также их высказывания-сожаления о прошлой жизни.

В центре рассказа «Танька» (1892) – один день из жизни крестьянской девочки, который включает в себя ряд воспоминаний героини и ряд ее поступков в течение дня. В рассказе нет четко выделенного вступления, мы сразу узнаем о том, что Танька проснулась, и что причиной ее побудки стал холод. Таким вступлением автор вводит читателя в конкретную жизненную ситуацию крестьянской семьи из четырех человек. Заканчивается произведение тоже сном. Теперь героиня засыпает и видит сон, в котором, несмотря поэтизированное и одухотворенное изображение зимы («Сани тихо бежали в чащах, опушенных, как белым мехом, инеем. Сквозь них роились, трепетали и потухали огоньки, голубые, зеленые – звезды... Кругом стояли как будто белые хоромы, иней сыпался на лицо и щекотал щеки, как холодный пушок...» [3, 169]), встречается много неясностей: «мать не то плачет, не то поет» [3, 169], потухающие огоньки или звезды видятся ей во сне. Как постичь эту тайну мироздания? Что станет с девочкой? Этот вопрос задает себе читатель вместе с автором и барином. Объединяет два сна – ощущение холода. Именно холод сцепляет части рассказа, знакомит Таньку с Павлом Антонычем.

Рассказ условно можно разделить на две части: хорошие времена (воспоминания Таньки), когда в семье был достаток, отец жил дома, мама пела песни, дети были сыты, и плохие времена (действительность), когда наступило голодное и холодное время: детей кормить совершенно нечем, для печи есть только солома. Это время, когда надо принять какое-то решение, сделать необходимый жизненный выбор. Бунин показывает минимальное количество поступков героев, но за каждым из них огромный мир человеческой души. Интонация рассказа постепенно меняется, и это касается, прежде всего, поведения девочки. Танька волнуется за брата, прижимает Ваську к «голове» печи, отдавая ему тепло – она старше, она должна. Переживает за мать, которая «все дворы еще до рассвету обегала – Христом богом просила, одну краюшечку добыла... и то, спасибо» [3, 174], чтобы хоть чем-то накормить ее с братом. Девчужка еще мала, но сердце ее уже переполнено желанием помочь, ей жалко мать, страдающую от голодного плача детей: «Сердце у нее стучало. Ей хотелось заплакать на всю избу, побежать к матери, прижаться к ней... Но вдруг она придумала другое. <...> "Я сама уйду на пруд, не буду просить картох, вот она и не будет голосить, – думала она, спешно перелезая через сугроб и скатываясь в луг, – Аж к вечеру придут..."» [3, 175]. Перед нами чудовищная по своей сути трагедия

детской души, которая повстречалась «лицом к лицу с голодной смертью» [3, 178]. Изображая страшную правду о жизни крестьян пореформенной России, автор, путем включения в сюжет повествования внутренних монологов, настраивает читателя на определенные эмоции, вызывая сопереживание герою.

Мир устроен удивительно, много в нем можно увидеть для крестьянской семьи «несправедливостей», которые несут с собой «лошадники-мещане» с «физиономией мопса». Наполнена деревенская жизнь «горем и заботою», «голодом и холодом» [3, 173]. Но пока есть материнская молитва, читаемая по вечерам («Угодники божий, святителю Никола милосливый, столп-охранение людей, матушка пресвятая Пятница – молите бога за нас!» [3, 173]), верят в семье, что все может измениться, верит и Танька, что ничего с ней не случится.

Встреча с барином дарит Таньке ряд счастливых моментов: она накормлена, ей удалось сберечь кусочки сахара для матери, чтобы не «голосила», увидела «чудные» часы, получила «голубенький поясок» в подарок. Танька находится в состоянии наибольшей удовлетворенности. Страха нет. Девочка естественно проявляет свои чувства: радуется, удивляется. В то время как поступки Павла Антоныча автор объясняет: во-первых, он одинок: жена умерла, сын – в Сибири, в ссылке; во-вторых, он один поднимал свое хозяйство и этим объясняется его скупость. В-третьих, он тоже в данный момент счастлив, потому что смог помочь хотя бы одному голодающему: «Все теплей становилось в его старческом сердце, когда он кутал в мех оборванного, голодного и иззябшего ребенка» [3, 177]. Автор всячески подчеркивает доброжелательность, высокие душевные качества помещика. Наблюдаемые им картины голода и нищеты приводят его к своеобразному покаянию. «Вот теперь его племянницы во Флоренции... Танька и Флоренция!.. Он встал, тихонько поцеловал Таньку в голову, пахнущую курной избой. И пошел по комнате, шевеля бровями» [3, 178]. Такой герой нетипичен для литературы конца XIX века. Следует помнить, что рассказ относится к ранним произведениям Ивана Бунина и выражает именно авторские мысли и идеалы. Позиция писателя несколько приглушена, но, тем не менее, слова Павла Антоныча близки автору: «Он вспомнил соседние деревушки, вспомнил их обитателей. Сколько их, таких деревушек, – и везде они томятся от голода!» [3, 178].

Таким образом, этическая картина мира, созданная в ранних рассказах Бунина, – это целостный образ мира, являющийся результатом духовной активности человека, его умения принять суровую реальность и в ходе самопознания, взаимодействия со средой и природой понять и объяснить ее. Творчество Бунина, ведущее к раскрытию универсального закона нравственной жизни человека, скрепляло различные жизненные линии. Мир, по Бунину, – это гармония и единение их всех.

1. Адамович Г. Бунин // *Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955.*

2. Белая Г. *Нравственный мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1983. № 4. С. 19–52. URL: <https://voplit.ru/article/nravstvennyj-mir-hudozhestvennogo-proizvedeniya/> (дата обращения: 16.11.2025).*

3. Бунин И.А. *Собр. соч.: в 4 т., Т. 1. М., 1988.*

4. Бунин И.А. *Письма 1905–1919 годов; под общ. ред. О.М. Михайлова. М., 2007.*

5. Гинзбург Л. *О психологической прозе. Л., 1971.*

6. Лихачев Д.С. *Внутренний мир художественного произведения // «Вопросы литературы». 1968, № 8.*

7. Розанов В.В. *Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. М. 1990.*

**Т.И. Скрипникова**  
**T.I. Skripnikova**

**АКТИВИЗАЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ ТЕМ, СЮЖЕТОВ, МОТИВОВ  
 В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА 1920-Х ГОДОВ  
 (РАССКАЗ «СВЯТИТЕЛЬ»)**

**ACTIVATION OF RELIGIOUS THEMES, STORIES AND MOTIVES  
 IN THE WORKS OF I.A. BUNIN IN THE 1920S  
 (THE STORY "THE SAINT")**

*Исследование человеческой души в разных ее проявлениях и утверждение ее величайшей значимости – пожалуй, главная тема в рассказе И.А. Бунина «Святитель» (1924). В образе святителя Дмитрия Ростовского писатель видел национальный идеал, вобравший в себя многовековые представления народа о красоте души русского человека, праведнике, героически проявившем себя в разных сферах (духовной, художественной) служения Родине. Бунинский интерес к личности Святителя и его молитвенному подвигу – это обращение к родственной судьбе и своеобразное творческое сопереживание. Можно сказать, что к началу XX века, когда «святейшее из званий, звание человек, опозорено как никогда», в образе святого писатель видел национальный идеал, вобравший в себя многовековые представления народа о красоте души русского человека, праведнике, героически проявившем себя в разных сферах (духовной, художественной) служения Родине. Святитель Димитрий Ростовский – первый святой Российской империи, жизнь которого прошла на фоне важнейших исторических событий, которые принято называть эпохальными. Митрополит прилагал все усилия, чтобы сохранить в обществе чистой и нетронутой православную веру и Церковь. Святитель Дмитрий Ростовский, живя в сложное историческое время становления российского государства, сохранения национальной идентичности, православной веры, сплотил нацию в условиях попытки осквернения «русского духа».*

**Ключевые слова:** цивилизационный выбор, «обдорская» Русь, патриотизм, молитвенный подвиг, святоотеческая литература, никоновский раскол, противостоянии с другими конфессиями.

*The study of the human soul in its various manifestations and the assertion of its greatest significance is perhaps the main theme in I. A. Bunin's story "The Saint" (1924). In the image of Saint Dmitry of Rostov, the writer saw a national ideal that incorporated centuries-old ideas of the people about the beauty of the soul of a Russian person, a righteous man who heroically demonstrated himself in various spheres (spiritual, artistic) of service to the Motherland. Bunin's interest in the personality of the Saint and his prayerful feat is not accidental - this is an appeal to the fate of a family and a kind of creative empathy. It can be said that by the beginning of the twentieth century, when "the holiest of titles, the title of man, is disgraced as never before", Bunin saw in the image of the saint a national ideal that*

*incorporated centuries-old ideas of the people about the beauty of the soul of a Russian person, a righteous man who heroically demonstrated himself in various spheres (spiritual, artistic) of service to the Motherland. Saint Demetrius of Rostov is the first saint of the Russian Empire, whose life took place against the backdrop of the most important historical events, which are usually called epochal. The Metropolitan made every effort to preserve the Orthodox faith and the Church in society pure and untouched. The Metropolitan, living in a difficult historical time of the formation of the Russian state, the preservation of national identity, the Orthodox faith, united the nation in the face of an attempt to desecrate the "Russian spirit".*

**Key words:** *civilizational choice, patriotism, prayerful feat, patristic literature, Nikon schism, confrontation with other confessions.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-99-104

В статье, посвященной 50-летию со дня смерти Алексея Константиновича Толстого, Ив. Бунин сопоставляет «Инонию» С.А. Есенина (1918) со стихотворением А.К. Толстого «Колокольчики мои...», интерпретируя этапы становления лирического героя Толстого как исторический путь всей России, ее цивилизационный выбор. Толстой у Бунина – «большой человек прежней России», который с любовью создавал образ «святой Руси». А «советскому хулигану» Есенину, Блоку и другим «поэтам-пролетариям» писатель не прощает религиозного кощунства. «Правильно тут только одно, – заключает Бунин по поводу "Инонии", – есть два непримиримых лагеря: Толстые, сыны "святой Киевской Руси", Святогоры, богомольцы града Китежа – и "киргизские" "рожи" "обдорской", "азиатской" Руси, комсомольцы Есенины...» [5, 158].

Таким образом, статья, посвященная памяти А.К. Толстого, построена на духовном противопоставлении образов Руси «обдорской», «татарской» и Руси славянской, христианской, причем оно реализуется и в плане конкретно-историческом, реальном, и в плане литературном, художественном. Для Бунина современная ему советская Россия и ее новая литература – безусловные свидетельства утверждения «обдорской» Руси, проявления ненавистной ему не меньше, чем Толстому, «монгольщины».

Бунина, как истинного патриота своей Родины, всегда волновала история русского государства, ее противоречивость, драматичность, богатая и разносторонняя литературная традиция. В великом прошлом России, в ее «темной древности», культурном и духовном наследии своих пращуров он ищет и находит нравственную опору и ответы на вопросы «кокаянной» современности, черпая в этом силы для творчества. Древнерусская литература с ее летописями, святоотеческими творениями воспринимается писателем как единственно подлинная первооснова русской культуры. При этом совсем не случайно, что у Бунина кровавый большевистский режим ассоциировался с монголо-татарским игмом, с азиатчиной. Приведем дневниковую запись В.Н. Муромцевой-Буниной от 5 (18) марта 1919 года: «Сейчас я долго сидела с Яном. <...> Он все говорил, что была русская история, было русское государство, а теперь его нет. Костомаровы, Ключевские, Карамзины писали историю, а теперь нет и истории никакой. <...> "Мои предки Казань брали, русское государство созидали, а теперь на моих глазах его разрушают – и кто же? Свердловы? Во мне отрыгнулась кровь моих предков, и я чувствую, что я не должен был быть писателем, а должен принимать участие в правительстве". Он сидел в своем желтом халате и шапочке, воротник сильно отставал, и я вдруг увидела, что он похож на боярина» [6, 179–180].

На наш взгляд, в этих словах писателя кроется ключ к пониманию эмигрантского творчества писателя, в котором особенно отчетливо проявилась древнерусская литературная традиция. Оказавшись на чужбине, писатель как никогда ранее осознал себя наследником своих «древних пращуров» – создателей русского государства, чувствуя свой сыновний, исторический, гражданский долг перед ними и «вместе с тем как бы и сам, лично, вышел из русской древности» [2].

«В эпохи революций над страной всегда носится призрак смерти, подобно тому, как это бывает в процессе всякой тяжелой болезни. Революция есть опаснейшая из болезней государственного и общечеловеческого целого» [1, 35]. В драматичный для страны период Бунин в противовес «обдорской» Руси ищет и находит для себя духовную опору в лице людей, олицетворяющих собой «Русь святую», «Русь славянскую» «Русь киевскую». С одной стороны, это обычные крестьяне, тяжелая трудовая жизнь которых есть беззаветное служение ближнему, а значит Богу, поскольку, таким образом, они выполняют одну из главных Божьих заповедей. В рассказе «Лапти» (1924) [3] главный герой дворовый мужик Нефед принимает роковое для себя решение помочь тяжело больному ребенку и отваживается на самоотверженный поступок: ценой собственной жизни он добывает лапти, которые господский мальчик постоянно просит в бреду: «Значит, надо добывать. Значит, душа желает. Надо добывать» [3, 161]. Герой насмерть замерзает на обратном пути, но его жертву нельзя назвать напрасной. Ценой своей жизни он спасает заблудившихся в непроходимой метели мужиков, которые тоже были бы обречены, если бы не наткнулись на торчащие из-под снега валенки замерзшего Нефедя.

С другой стороны, бунинские персонажи святой Руси – это святые люди, такие как – герой одноименного стихотворения святой Прокопий, блаженный Иоанн Сезеновский (Гамбовский), Христа ради юродивый или, например, имеющие высокий духовный сан, как святитель Дмитрий Ростовский («Святитель», «Твой гроб, дубовая колода...»). Обращение писателя к религиозной теме в послереволюционный (эмигрантский период) являет собой уход от социальных катаклизмов и потрясений в гармоничный мир духовных первооснов человечества. События Первой мировой войны стали для России кануном величайший потрясений. Поэтому в творчестве 1920-х годов особо значимым представляется обозначенный Буниным «духовный вектор» проблем человека, его отношения к вере, национальным традициям, духовным основам человеческого бытия.

Интерес к творческому наследию Дмитрия Ростовского, который проявляли многие русские писатели, богословы, философы (А.С. Пушкин, И.С. Тургенев, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков, Игнатий Брянчанинов, Б. Зайцев, В.В. Розанов, Н.О. Лосский) был не случаен. В начале XX века по всей стране широко праздновались две юбилейные даты, связанные с жизнью святителя Дмитрия Ростовского: 1 марта 1902 г. исполнилось 200 лет со времени его вступления на Ростовскую кафедру, а 28 октября 1909 г. – два столетия со дня кончины. Последняя дата отмечалась в Ростове с особым торжеством, размахом и великолепием, современники были поражены огромному количеству паломников, которые и спустя двести лет со дня кончины продолжали приходить в Ростов на поклонение мощам.

Не обошел своим вниманием творческое наследие Дмитрия Ростовского и Бунин, который посещает Ростов Великий в 1914 г.: 21.VI.14. В поезде под Ростовом Великим) [4, 135], в 1915 пишет стихотворение «Святитель» (29 октября, 1915) и рассказ «Святитель» (7 мая, 1924), повествующий о последнем земном дне жизни святого. Писатель показывает тем самым, что в сложные для России времена всегда находились великие люди, выдающиеся деятели, сплывающие и объединяющие народ вокруг себя во имя главной идеи – патриотизма, любви к родному Отечеству.

Третьего июля 1914 года Бунин писал приятелю Черемному: «...на Волге, в прибрежных ее городах и в Ростове Великом мы все-таки побывали и остались довольны весьма и весьма: опять всем нутром своим ощутил я ту самую Русь, за которую так распекают меня разные Дерманы, опять сильно почувствовал, как огромна, дика, пустынна, сложна, ужасна и хороша она, а уж про Ростов и говорить нечего... Буду жив, еще десять раз побываю там, равно как и в Угличе, Пскове...» [9, 652].

Бунинский интерес к личности Святителя и его молитвенному подвигу не случаен – это обращение к родственной судьбе и своеобразное творческое сопереживание. Можно сказать, что к началу XX века, когда «святейшее из званий, звание человек, опозорено как никогда», в образе святого Бунин видел национальный идеал, вобравший в себя

многовековые представления народа о красоте души русского человека, праведнике, героически проявившем себя в разных сферах (духовной, художественной) служения Родине. Святитель Димитрий Ростовский – первый святой Российской империи, жизнь которого прошла на фоне важнейших исторических событий, которые принято называть эпохальными. Митрополит прилагал все усилия, чтобы сохранить в обществе чистой и нетронутой православную веру и Церковь. Церковный писатель Е.Н. Погожев (псевдоним Поселянин), говоря о нем, отмечал, что в век никоновского раскола православной церкви и наступивших тогда Петровских реформ, «иногда глубоко антинациональных и противоцерковных, этот великий человек показал, как можно быть просвещеннейшим и передовым деятелем, не изменяя прошлому своего народа и оставаясь безусловно верным православно русскому настроению» [10, 42]. Митрополит, живя в сложное историческое время становления российского государства, сохранения национальной идентичности, православной веры, сплотил нацию в условиях попытки осквернения «русского духа».

Святитель Дмитрий Ростовский известен не только как проповедник, но и как талантливый литератор. Из-под пера владыки Димитрия в это время выходят многообразные сочинения самых различных жанров: наставления пастырям, краткие изложения основ веры и духовные стихи-канты. Однако главным трудом всей жизни митр. Димитрия Ростовского было написание Житий святых, Четий-Миней, на которое ушло двадцать лет. Создание этого огромного сборника Житий Святых в то время было архиважно для полемики с католиками и униатами, поскольку этот труд демонстрировал богатую историю святости православной церкви и ее преемственность с древней церковью, тем самым подчеркивая независимость православной литературы от католической. Таким образом, митрополит осуществил свое великое служение, направленное на урегулирование и укрепление позиций православной Церкви в противостоянии с другими конфессиями.

Лексему *святитель* Бунин вынес в заглавие рассказа, в сильную позицию текста, композиционно и семантически организуя его, писатель отсылает читателя к православной парадигме, тесно связанной с лексемой *святой*. Святитель (церк.-слав. свѣтѣтель): 1) чин святости, в котором почитаются канонизированные Православной Церковью лица, обладавшие, во время земной жизни, епископской степенью священства; 2) лицо, принадлежащее к этому чину святости. Таким образом, подобное название рассказа обусловлено его темой и идейным содержанием. Интересно отметить, что в тексте помимо фигуры святителя упоминается еще один образ святого – «простого тамбовского мужика». В произведении также не называется его имя, но в дневнике писателя «Окаянные дни» от 6 мая 1919 года находим информацию о нем: «Иоанн, тамбовский мужик Иван, затворник и святой, живший так недавно, – в прошлом столетии (то есть в 19 веке – через сто лет после смерти святителя – примечание автора), – молясь на икону Святителя Дмитрия Ростовского, славного и великого епископа, говорил ему: – Митюшка, милый! Был же Иоанн ростом высок и сутуловат, лицом смугл, со сквозной бородой, с длинными и редкими черными волосами. Сочинял простодушно-нежные стихи...» [6, 116].

Так, не называя имен, автор тем самым стремится показать неразрывную цепь духовного родства двух русских святых, преемственность веры, близость и единство душ, невзирая на пространственные и временные расстояния. Молясь перед образом святого Дмитрия Ростовского, преподобный Иоанн обращается к святителю, как к своему современнику, самому близкому и любимому другу: «Митюша, милый!». Ключевая идея бунинского текста оказывается близка мыслям его современника, религиозного философа И.А. Ильина: «Русь именуется "святою" не потому, что в ней "нет" греха и порока; или что в ней "все" люди святые... Нет. Но потому что в ней живет глубокая, никогда не истощающаяся, а по греховности людской и не утоляющаяся жажда праведности, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, художественно отождествиться с ней, стать хотя бы слабым отблеском ее. И в этой жажде праведности человек прав и свят при всей своей обыденной греховности» [8, 133].

В рассказе, повествующем о последних часах жизни святителя Дмитрия Ростовского, образ умирающего святого оказывается в центре внимания. Эта житийная картина земного последнего вечера перед переходом в вечность, как кульминационный момент всего земного бытия святого дает Бунину возможность показать самые сокровенные, умиленные чувства митрополита, изнемогшего от смертельной болезни, который пожелал в последний раз насладиться его духовными юношескими песнопениями, славословиями Господа. Несмотря на высокий духовный сан, Святитель показан в скромной обстановке келии древнего монастыря, как самый обычный человек, который в холодную зимнюю пору сидит и греется на лежанке у печки. Однако святость кроется повсюду: в его намоленной келии, освященной светом лампы перед многочисленными и прекрасными образами, согретой теплом изразцовой каменки и создающими «сладостный уют» попонами, покрывавшими пол [3, 139]. В тексте неоднократно подчеркивается сопутствующий святости мотив чистоты, непорочность души святителя показана на фоне внешней чистоты покоев. Бунин нарочито подчеркивает безукоризненную опрятность покоев святого, которую бояться нарушить даже черноризцы, вошедшие в одних шерстяных чулках, — «разулись, прежде чем войти». Примечательно, что в житии святого Дмитрия Ростовского упоминается и эти черноризцы, и их поклоны, и невольное смущение любимого ученика, которому кланялся и благодарил за труды тот, кого называли златоустом русской словесности. Другим сопутствующим святости мотивом в тексте является тишина: святитель «тихо позвонил в колокольчик», «неслышно вошел и тихо поклонился служке», черноризцы «стали вполголоса петь те песнопения, что святитель созидал в своей ранней молодости».

За два года до смерти, к которой святитель готовился всю свою жизнь, он записал в завещании: «Не ведаем, когда Господь придет, в вечер или в полночь, или при песнопении, или утром, да не придет внезапно, застав нас спящими...» [7, 61]. Исполнилось завещание владыки, закончилась последняя земная ночь Дмитрия Ростовского: в бодрствовании и тишине молитвенного коленопреклоненного предстояния пред Господом, святителя «на рассвете обрели почившим». Благоговейную молитву его сменило святое безмолвие на пороге вечности, наполненной Божьим присутствием: «с двурогим жезлом в руке стоял он на коленях перед божницею, закинув назад свой тонкий и бледный лик, уже хладный и безгласный. Так и пишется он на одном древнем образе» [3, 140]. По мысли Бунина в тяжелые времена русской истории всегда находятся люди, неизреченная красота души которых сильно влияет на жизнь других, подводит к внутреннему преображению, к пониманию сокровенных смыслов бытия. И одним из таких была величайшая личность святителя Дмитрия Ростовского, духовный подвиг и художественный талант которого, имеющий непреходящую ценность, сподвиг писателя на создание этого образа в своих произведениях.

Таким образом, в творчестве писателя в 1920-е годы заметно усилилась религиозная насыщенность проблематики, которая проявилась в активизации религиозных тем, сюжетов, мотивов, того, что времени и смерти неподвластно. В 1920-е годы у Бунина актуализируется стремление найти в христианстве общее, сближающее и примиряющее народ в атмосфере апокалипсической катастрофы. Именно поэтому для писателя было так важно запечатлеть бытие человека не временное и искаженное, а вечное, метафизически просветленное, человека как носителя культурной памяти и религиозного императива.

1. Аскольдов С.А. *Религиозный смысл русской революции // Из глубины: сборник статей о русской революции. М.; Петроград, 1918 / перепеч. без изм., М., 1991. С. 25–70.*

2. Бакунцев А.В. *Древнерусская литературная традиция в послереволюционной публицистике И.А. Бунина: Доклад на Международных историко-филологических чтениях «Ad fontes: Письменные памятники Древней Руси» (К 1150-летию российской государственности) URL: <http://mediascope7.mediascope.ru/?q=node/1217/> (дата обращения: 11.11.2024).*

3. Бунин И.А. *Собр. соч.: в 9 т. М., 1966.*

4. Бунин Иван *Окаянные дни. Воспоминания. Статьи.* М., 1990.
5. Бунин И.А. *Публицистика 1918–1953 годов.* М., 1998.
6. Бунин Иван Алексеевич, Бунина Вера Николаевна. *Устами Буниных. Дневники / Бунин Иван Алексеевич, Бунина Вера Николаевна: в 2 т. Т. 1.* М., 2004.
7. Визжилин Н.Н. *Ростов Великий. Историческое эссе.* М., 1992.
8. Ильин И.А. *Святая Русь. «Богомолье» Шмелева // Ильин И.А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. Кн. 11.* М., 1996.
9. *Литературное наследство. Бунин И.А. Сборник материалов: в 2 кн. М., 1973. Т. 1.*
10. Поселянин Е. [Погожев Е.Н.] *Русская Церковь и русские подвижники XVIII века.* СПб., 1905.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**Бородина Надежда Анатольевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

**Буцев Владимир Анатольевич** – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

**Гончарова Татьяна Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского» (Липецк).

**Дащинский Владислав Викторович** – аспирант кафедры русского языка и методики его преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Вологоград).

**Жиляков Сергей Викторович** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента Белгородского государственного национального исследовательского университета (Старооскольский филиал) (Старый Оскол).

**Ломакина Светлана Александровна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

**Полищук Наталья Александровна** – аспирант кафедры русского языка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва).

**Попова Галина Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

**Сарычев Ярослав Владимирович** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского (Липецк).

**Сафонова Татьяна Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета имени Л.Н. Толстого (Тула).

**Семенова Татьяна Александровна** – старший преподаватель кафедры философии, истории, иностранных языков Пензенского государственного аграрного университет, аспирант Московского университета имени А.С. Грибоедова (Пенза).

**Сергиенко Олеся Сергеевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

**Скрипникова Татьяна Ивановна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского и иностранного языков Воронежского государственного аграрного университета имени Петра Первого (Воронеж).

**Трубицина Наталья Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

***Ушакова Александра Николаевна*** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы университета Синергия, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Московского инновационного университета (Москва).

***Ушакова Валерия Владимировна*** – магистрант Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

## 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 (славянские языки);

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика.

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

Более подробная информация – на сайте редакции: [www.elsu.ru/filologos](http://www.elsu.ru/filologos).

Научный журнал

**ФИЛОЛОГОС**

***Выпуск 4 (63)***

*Технический редактор — Н. П. Безногих*

*Техническое исполнение — В. М. Гришин*

*Дизайн обложки — Б. П. Иванюк*

Подписано в печать 16.12.2024

Дата выхода в свет 17.12.2024

Бумага 54,0 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 116

Свободная цена

Адрес редакции и издателя:

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

E-mail: [filologos07@mail.ru](mailto:filologos07@mail.ru)

Сайт редколлегии: [www.elsu.ru/filologos](http://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