

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 32
Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУ 2022

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 32

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 32

Сборник научных работ
молодых филологов

Редколлегия:

Е. Аксаментова, А. Бабаев, М. Булахова, Е. Колеватова,
А. Логинова, А. Мурашова (литературоведение)

М. Григорьев, Е. Михеева (лингвистика)

Ответственные редакторы:

Татьяна Степанищева (литературоведение)

Максим Григорьев (лингвистика)

Технический редактор:

Светлана Долгорукова

Авторские права:

Статьи: авторы, 2022

Составление: Отделение славистики

Тартуского университета, 2022

ISSN 2228-4494

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сборник «Русская филология. 32» продолжает длинную традицию тартуских изданий работ начинающих исследователей. В него включена подборка статей, написанных участниками Международной конференции молодых филологов, прошедшей в Тарту 23–25 апреля 2021 г. География гостей была довольно широкой — Беларусь, Венгрия, Германия, Россия, США, Чехия. Конференция по условиям времени проходила целиком в онлайн-формате: из-за пандемии были закрыты границы, и даже тартуские докладчики не могли собраться вместе, так как университетские аудитории были закрыты. Однако виртуальная встреча все-таки состоялась, и это было радостно — особенно потому, что в 2020 году, в начале пандемии, конференцию пришлось вовсе отменить.

Как нам представляется, новый формат не изменил значения тартуской «молодежки» для организаторов и гостей. Конечно, не было дискуссий в кулуарах, разговоров после заседаний и прогулок по городу. Однако обсуждение докладов было живым и, как хочется надеяться, полезным для всех.

По итогам конференции были отобраны материалы для публикации, именно они и составили настоящий сборник. Его композиция отражает работу секций, их было, как обычно, две — лингвистическая и литературоведческая.

Участники лингвистической секции посвятили свои работы как сопоставительным исследованиям, так и частным проблемам русского языка. Сравнительные исследования затрагивали сопоставление отдельных сфер русского языка с эстонским, итальянским, белорусским, французским и казахским языками. Направлениями исследований являлись сопоставление прагматистических особенностей русского языка Эстонии и России, терминологическая дифференциация, сравнительные особенности переводов, функции иноязычных вкраплений, речевая агрессия, дейктические оппозиции местоименных наречий и другие. Свежесть научного взгляда и творческий потенциал авторов подчеркивает их обращение как к традиционным объектам лингвистических исследований — русской и зарубежной классике мировой литературы и ее переводам, так и к языку Интернета и даже сравнению стилистики языка

видеоблогов. Несколько работ лингвистической секции были посвящены вариантам русского языка, использующимся в качестве средства коммуникации на территории Эстонии, Италии, Белоруссии и Казахстана. Особого внимания заслуживают статьи, в которых анализируется русский язык как средство коммуникации неносителей языка, что важно для его преподавания.

Литературоведческие статьи разнообразны по тематике — от словесности XVII века до сетевого самиздата последних лет. Примечательно, что на конференции практически не было докладов о «классической» литературе начала XIX в., но были представлены исследования об авторах, далеких от классического канона. Долгое время сохранявшийся перевес «серебряного века» над другими периодами, судя по тематике выступлений, перестал быть явным. Молодые исследователи чаще обращаются к анализу литературы советского периода, к анализу отношений писателей с режимом. Как нам представляется, соотнесение этой тенденции с актуальными социо-политическими обстоятельствами не безосновательно.

Мы надеемся на продолжение сотрудничества с коллегами, ставшими нашими друзьями. Мы уверены, что международные студенческие конференции и издания «Русской филологии» продолжатся, мы приложим к этому все усилия. Мы благодарим всех участников конференции — докладчиков из Тарту и гостей из других стран, студентов, слушателей и коллег, которые поддерживали нас своим вниманием и участием. Отдельная благодарность — магистрантам и докторантам, которые участвовали в редактировании сборника, и техническому редактору тома Светлане Долгоруковой.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Виолетта Потякина. О жанровом и тематическом пересечении двух литературных традиций: Русско-шведские связи XVII века	13
Елена Аксаментова. Идол, болван и автомат: об одной сатирической традиции в русской литературе второй половины XVIII века	21
Олег Ларионов. «Прогулка» Н. М. Карамзина: источники и контексты	35
Полина Трофимова. «Гамлет Щигровского уезда» И. С. Тургенева и проблема вымысла в русской прозе конца 1840-х гг.	45
Софья Коломийцева. Из истории поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины. Княгиня Т***». Еще о мемуарных и литературных источниках поэмы	55
Марина Булахова. О возможном прототипе Фетюковича в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского	65
Сергей Халтурин. «Самозванные Горбуновы» и разговорный жанр в России 1860–70-х гг.	74
Мария Гремякина. Моно стих В. Брюсова «О закрой свои бледные ноги»: некоторые аспекты рецепции	82
Екатерина Тарасова. «Юго-запад» как школа (из наблюдений к теме)	92
Дарья Луговская. В. Ф. Ходасевич о «советской службе»: Прагматика редактирования политических воспоминаний и репутация критика-эмигранта	102
Георгий Куницын. «Зимние праздники» Б. Пастернака	111
Александра Ворошилова. Изображение трагического опыта русского эмигранта в рассказе В. Набокова «Слово»	120

Екатерина Колеватова. Сценография патриотизма: типология пьес-лауреатов сталинской премии (на материале пьес 1945–1951 гг.)	129
Софья Киселева. Осип Мандельштам глазами советского читателя (1950–1960-е гг.)	142
Варвара Бурцева. «Вместо статьи о Вяземском» А. С. Кушнера: анализ и интерпретация	152
Михаил Иткин. Отрочество Давида Кауфмана в мемуарной прозе и лирике Давида Самойлова	162
Анна Мурашова. Порталы Litnet.com, Author.today и Litmarket.ru: социокультурный анализ	172

Лингвистика

Алессандра Деци. Метаязыковая функция итальянских вкраплений в Интернет-дискурсе русскоязычных жителей Италии	185
Максим Вольхин. Речевая агрессия в драматическом тексте: язык бытового конфликта	195
Максим Григорьев. Дифференциация и функционирование терминов <i>коллокация</i> и <i>словосочетание</i> в современной русистике	204
Ксения Грушевская. Дейктические оппозиции местоименных наречий <i>здесь</i> и <i>там</i> в лирике А. А. Блока	211
Наталья Дробинина. Рецепции образов А. С. Пушкина и В. В. Маяковского в современной массовой культуре (на материале контента социальных сетей)	218
Яна Колмыкова. Некоторые особенности лексической системы казахстанского варианта русского языка на материале Интернет-дискурса	229
Дарья Кривошеина. Об «аномальном» употреблении слов с компонентом «низ» в повести А. П. Платонова «Котлован»	235

Елена Михеева. Прагматилистические особенности русскоязычных сайтов городов России и Эстонии	242
Екатерина Петрова. Языковая личность Н. П. Некрасова и образ грамматики как научного предмета	253
Виктория Степаненко. Портретное описание: взгляд лингвистов и искусствоведа (на материале работ Паолы Волковой)	258
Максим Тютеньков. Стилистические особенности YouTube блогов	262
Анастасия Черепанова. Концепт «пустота» в романе Ромена Гари «Обещание на рассвете» и особенности его интерпретации в русских переводах	267

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

О ЖАНРОВОМ И ТЕМАТИЧЕСКОМ ПЕРЕСЕЧЕНИИ ДВУХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ: РУССКО-ШВЕДСКИЕ СВЯЗИ XVII ВЕКА

Виолетта Потякина
(Москва)

Сочинение Г. Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича», написанное в середине XVII в., посвящено описанию различных сфер жизни государства. Котошихин был подьячим Посольского приказа, сбежавшим в Швецию и написавшим там «энциклопедию» для иностранных читателей (в основном для правящих кругов Швеции).

Впервые рукопись Котошихина была издана в 1849 г., второе издание появилось спустя десять лет, в 1859 г. Уже первые читатели оценили сочинение Котошихина не только как исторический памятник, но и как литературное произведение. Так, Белинский назвал его «драгоценным памятником старины» [Белинский: 158]. Во вступительном слове об авторе сочинения он весьма сдержанно отметил, что побег Котошихина был вынужденным, и в целом был склонен рассматривать подьячего как художника, написавшего оригинальную картину России своего времени. Пыпин ставил сочинение Котошихина в один ряд с текстами Иосифа Волоцкого, Андрея Курбского, Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева и Дмитрия Ростовского [Пыпин]. Однако если сочинение и привлекало внимание критиков, то только политической ангажированностью автора.

Дальнейшее изучение этого памятника велось преимущественно в рамках исторической науки. Современные работы, ставящие перед собой цель изучить сочинение Котошихина, рассматривают его по большей части как исторический источник, предоставляющий сведения об устройстве государственной системы. Так, документ инспирировал множество исследований о внутренних процессах системы приказов на Руси. Однако только в последние

десятилетия труд Котошихина стал объектом филологических исследований (см. [Беляков; Шунков 2014; Шунков 2015; Щемелинина 2016; Щемелинина 2019; Толстиков]).

При этом в исследованиях взгляд на него обычно детерминирован контекстом древнерусской литературы, и внимания изучению связи этого сочинения с литературой европейской не уделяется. Мы приводим два случая пересечений литературных традиций России и Европы.

Жанровая связь с восточноевропейской литературой XVII в. очевидна: автор — русский писец, воспитывавшийся в литературной традиции переходного периода. Котошихин часто использует традиционные для древнерусской литературы формулировки, клише, однако сочинение все равно стоит особняком в русской литературе переходного периода.

Исследователи текста не раз подчеркивали его жанровую неоднородность — он не вписывается в жанровую парадигму ни древнерусской литературы, ни деловой письменности. Сочинение Котошихина предстает как сложный феномен, иллюстрирующий размытость границ между художественными и документальными текстами XVII века. Так, Шунков рассматривает произведение Котошихина как документальный текст, который вписан в определенную литературную традицию, а также изучает использованные автором литературные приемы [Шунков 2015]. По мнению исследователя, текст Котошихина «выходит за пределы жанровой традиции документа и обретает черты и признаки сочинения с элементами публицистики, в котором автор создает обобщенный образ современника с присущими ему чертами характера» [Там же: 45]. Текст Котошихина трансформирует жанры документа и чина, обретая литературную природу. На примере описания Котошихиным свадьбы Шунков показывает, как изначальная форма свадебного чина была трансформирована творческими возможностями автора, проявившимися при написании сочинения [Там же].

Однако мы предполагаем, что эта жанровая неоднородность связана с влиянием западноевропейской традиции, выражающимся в стремлении автора создать текст в знакомой западному читателю форме описания государства (*state-description*). После 1550 года, когда было опубликовано описание России Сигизмунда Герберштейна, описания государств иностранцами оформились в отдельный жанр, а написание таких «монографий» даже стало

предметом отдельной академической дисциплины [Рое: 9]. М. По в своем исследовании приводит список иностранных описаний России и каталогизирует их. Однако он замечает, что в основном тексты, посвященные описанию России, можно распределить по трем жанрам: *news*, *compendia* and *state-descriptive monography* [Ibid: 8]. Однако в обширное понятие «описание страны» могли входить дипломатические отчеты и нарративы, космографии и компендиумы.

В Европе XVII века число монографических описаний, посвященных России, росло; они отвечали запросам заказчиков. Несомненно, Котошихин был очевидцем, от которого получить описание России представлялось чрезвычайно важным для Швеции, и, получив такой заказ, он должен был ознакомиться с примерами таких описаний.

В Швеции, где Котошихин обрел последнее пристанище, на тот момент было два актуальных описания России — «Московская хроника» Конрада Буссова (в то время выходившая анонимно) и «История о великом княжестве Московском» Петра Петрея де Ерлезунды, шведского дипломата. Последний текст под названием “*Regni Muschowitici Sciographia*” (или “*Muschowitiske Cronika*”) был написан в 1615 г. на латыни. Котошихин в своем тексте подробно раскрывает темы, не освещенные де Ерлезундой, и отказывается от изложения уже имеющейся в «Истории» информации. Также Котошихин подвергает рефлексии некоторые реалии русской жизни, становясь, таким образом, в позицию наблюдателя, обладая при этом русской ментальностью. Он также отвергает погодное повествование, посвящая отдельную статью главы одному правителю и выбирая важные, с его точки зрения, события. Котошихин ориентируется на иностранного читателя: он цитирует знакомые тексты, вводит катехизарную форму, использует латинские слова. Несмотря на то, что этот памятник формально принадлежит к жанрам деловой письменности, мы можем говорить о наличии в нем разных форм авторского присутствия. Благодаря этому можно судить о процессе изменения ментальных «топосов»¹ у Котошихина: он использует традиционные для древнерусской книжности

¹ Термин А. М. Каравашкина [Каравашкин]. По аналогии с определением топоса как устойчивой фигуры в литературном произведении, ментальный топос — это представление о положении дел, существующее в сознании.

формулы и объясняет поступки людей дьявольским научением, однако при этом упоминание сакральных явлений не затрагивает глубинных слоев текста — это формальная религиозность, атавизмы культурной традиции, которую Котошихин усвоил. Более того, некоторые описания явлений религиозной жизни говорят о протестантском мышлении автора².

Жанр текста Котошихина генетически связан скорее с общеевропейским литературным жанром описания государств, нежели с системой жанров древнерусской литературы. Те признаки традиционного древнерусского «литературного»³ текста, которые можно выделить в данном произведении, с его устойчивыми формулами и интерпретациями, мы объясняем влиянием культурного фона Котошихина, воспитанного в русской среде, а также формальной ориентацией на стиль и композицию Соборного Уложения и статейных списков, в которых можно видеть некие истоки котошихинского текста.

Другой точкой пересечения текста Котошихина с текстом де Ерлезунды оказывается тематика одного из фрагментов текста. Анализ сочинения показывает, что Котошихин при создании текста пользовался несколькими источниками. Однако наше внимание сосредоточится на «Истории о Великом княжестве Московском» Петра Петреуса де Ерлезунды [Петрей де Ерлезунда], на которого Котошихин дает ссылки: приписка на полях рукописи «Зри болши сего в кроннике Петра Петреуса» [Котошихин 1884: 2, 3, 4, 5] встречается четырежды.

² См., например, описание молитвы иконе у Котошихина, которое коренным образом отличается от традиции подобных описаний в древнерусской литературе, а само отношение к этому процессу нехарактерно для религиозного сознания. Задавая вопрос «Для чего те образы посылаются?», Котошихин издевательски рассуждает: «Для того: когда на войне учинится над неприятелем поиск, а в посольстве вечное докончанье и дела учинятца помощью Божию, а они разумеют будто помощью и заступлением и молитвою Богородициною и святых которых ис тех образов, и по такому домышлению те образы почитают и не стыдятся к бездушному глаголати и о помощи просити; понеже слепы есть: замазал им диавол очи пламенем огня негасимаго» [Котошихин 1984: 210].

³ В противопоставление текстам, не являющимся сугубо церковными.

Этот документ выбран нами неслучайно: в нем содержится описание убийства Дмитрия Угличского, в котором выражается противоположный традиционному для России взгляд на личность царевича. Примечательно, что Котошихин в своем тексте в разных местах транслирует обе точки зрения: в главе «О царе Феодоре Ивановиче, и о брате его царевиче Дмитрие и о убиении его, и о боярине Борисе Годунове» он рассказывает историю убийства царевича, не давая ему никаких оценок:

Той же боярин, правивше государство неединолетно, обогатися зело; проклятый же и лукавый сотана, искони ненавидяй рода человека, возмути его разум, всем бо имением, богатством и честию исполнен, но еще несовершенно доволен, понеже житие и власть имеяй царскую, славою ж несть. И дияволим научением мыслил той боярин учинитись царем, и чрез какой бы обычай; и съ единомышленными своими умыслил послати некоторых людей во град Угльч, обещая им великую честь и богатство, чтоб они царского брата царевича Димитриа убили. Те же посланные люди, по повелению его, то и сотворили, пререзали тому царевичу гортань; и того ж времени и самих их за бойцов гражане побили [Котошихин 1884: 2].

Котошихин, описывая семейное древо Романовых, допускает ошибку, которая была отмечена Археографической комиссией при первой публикации текста в России:

Что Царь Михаил Феодорович имел сына Дмитрия, котораго в младенчестве отравили бояре, за обнаруженную им наклонность к жестокости. Известно, что у Царя Михаила Федоровича не было сына, по имени Дмитрия [Там же: 4].

Котошихин утверждает, что у Михаила Федоровича было два сына:

царевич Алексей Михайлович, и той бе зело тих был в возрасте своем, как и отец; второй же Дмитрий, с младенческих лет велми был жесток, уродился нравом в прадеда своего первого Московского царя» [Котошихин 1984: 165].

Близкие к царю и царевичам люди, побоявшись, что после смерти своего отца Дмитрий будет творить больше зла,

усмотривше времени час упоиша его отравами, и от того скончася, никто же о том домыслися, яко бы пришел ему час смерти [Там же: 4–5].

Археографическая комиссия комментировала в предисловии, что у Михаила Федоровича был только один сын, т. е. Котошихин

ошибся. Можно предположить, что это городская легенда, однако в русских документах, посвященных описанию первой трети XVII века, из значимых Дмитриев фигурируют только имена Дмитрия Угличского, чье традиционное описание не вписывается в сюжет, предлагаемый Котошихиным, и Лжедмитриев.

Для решения вопроса о генезисе образа Дмитрия в котошихинском тексте необходимо обратиться к зарубежным источникам. Котошихин неоднократно подчеркивает, что информация, предоставляемая им, верифицируется: он ссылается на труд де Ерлезунды. Этот текст был хорошо известен шведскому читателю, для которого Котошихин писал сочинение. Обратившись к тексту де Ерлезунды, мы увидим следующее: Дмитрий Угличский был жесток с раннего детства и внушал опасения боярам, которые не хотели правителя, подобного Грозному («Бояре боялись, что Димитрий будетъ весь въ отца по тирании и жестокости, и все желали, чтобы онъ во время еще отправился въ могилу» [Петрей де Ерлезунда: 170]). Из-за этого бояре умертвили царевича. Так, образ ребенка, убитого в Угличе по приказанию Бориса Годунова (о чем свидетельствует «Новый летописец» и Хронограф 1617 года) и возведенного затем в лик святых, появляется в сочинении Котошихина в несколько модифицированном виде.

Думается, что именно по логике родства с Иваном Грозным, педалируемой династией Романовых, Котошихин называет Дмитрием несуществующего сына Михаила Федоровича, который приходился бы Ивану Грозному правнуком. А. Панченко пишет, что

...царь Алексей Михайлович молил митрополита Филиппа «разрешии прегрешения прадеда нашего» (для придания «истинности» и легитимного блеска своему недавнему самодержавию Романовы постоянно подчеркивали, что Алексей приходился внучатым племянником царю Федору Ивановичу, хотя это было родство по женской линии, по первой жене Грозного — Анастасии) [Панченко: 103].

Сам Котошихин пишет так:

...понеже роду их Романовых за царем Иваном Васильевичем была Настасея Романовна, а у ней был брат родной боярин Никита Романович, и от того ее брата родилися два сына, Федор да Иван, и от Федора родился Михайло Феодорович, которой был царем [Котошихин 1984: 164].

Поэтому сын Михаила Федоровича был «похож» на Ивана Грозного.

При детальном изучении контекста написания сочинения ошибка Котошихина позволяет говорить о существовании в сознании автора двух образов убитого в Угличе царевича Дмитрия. Первый образ Дмитрия — сына Грозного — в главе «О царе Феодоре Ивановиче, и о брате его царевиче Димитрии и о убиении его, и о боярине Борисе Годунове» соответствует официальной версии Церкви, канонизировавшей невинно убиенного царевича. Устоявшаяся оценка в официальной русской историографии не позволила автору дать дополнительные личностные оценки ребенку. Второй образ Дмитрия как не существовавшего никогда сына Михаила Федоровича отвечает рецепции иностранных очевидцев, которые описывали царевича Дмитрия как ребенка с дурными наклонностями и жестоким нравом, унаследованным от отца, Ивана Грозного. Последнее показывает текстологическое совпадение сочинений Котошихина и Петра Ерлезунды. Возможно, произошло наложение двух образов одной и той же фигуры в сознании Котошихина. Это является показателем сосуществования двух разных, противоречащих друг другу восприятий одной и той же персоналии в культурной традиции, а также обнаруживает ранее не отмеченную мотивную связь между русской и шведской литературами.

Таким образом, можно говорить о точечном взаимодействии на уровне тематики и жанра двух литературных традиций в пределах сочинения Григория Котошихина «О России в правление Алексея Михайловича». Подобный факт взаимодействия литератур задает определенную перспективу изучения русской литературы переходного периода, которая не ограничивается поиском связей внутри русской литературы, но учитывает и влияние западной и восточной культур на уровне таких неоднородных в плане жанра текстов, балансирующих на грани художественной и деловой письменности.

ЛИТЕРАТУРА

- Белинский: *Белинский В. Г.* О России в царствование Алексея Михайловича. Современное сочинение Григорья Кошихина // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 5: Статьи и рецензии (1841–1844). М., 1954.
- Котошихин 1884: *Котошихин Г. К.* О России в царствование Алексея Михайловича. Современное сочинение Григория Котошихина. Издание 3. СПб., 1884.

- Котошихин 1984: *Котошихин Г. К.* О Московском государстве в середине XVII столетия // Русское историческое повествование XVI – XVII веков / Сост., предисл., подгот. текстов, пер. и примеч. Ю. А. Лабынцева. М., 1984.
- Петрей де Ерлезунда: *Петрей де Ерлезунда П.* История о Великом княжестве Московском, происхождении великих русских князей, недавних смутах, произведенных там тремя Лжедмитриями и о московских законах, нравах, правлении, вере и обрядах, которую собрал и обнародовал в Лейпциге 1620 г. Петр Петрей де Ерлезунд / Пер. с нем. А. Н. Шемякина. М., 1867.
- Беляков: *Беляков А. В.* Жизнь Григория Котошихина (по материалам Архива Посольского приказа) // Русский книжник. 2014: Междисциплинарный сб. ст. М., 2015.
- Каравашкин: *Каравашкин А. М.* Мифы Московской Руси: жизнь и борьба идей в XVI веке (Иван Пересветов, Иван Грозный, Андрей Курбский) // Россия XXI. № 4. М., 2006.
- Панченко: *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ / Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб., 2008.
- Пыпин: *Пыпин А. Н.* История русской литературы. Т. II: Древняя письменность. Времена Московского царства. Канун преобразований. СПб., 1907.
- Толстиков: *Толстиков А. В.* Еще раз о Котошихине // С любовью к науке. К юбилею Т. А. Тоштендаль-Салычевой. Сборник статей / Под ред. А. Е. Манькова, М. О. Дубовицкой. М., 2021.
- Шунков 2014: *Шунков А. В.* Документальный текст в литературной традиции переходного времени (к вопросу об эволюции документальных жанров в историко-литературных условиях второй половины XVII в.) // Вестник Томского государственного университета. Т. 388. Томск, 2014.
- Шунков 2015: *Шунков А. В.* «Переходный текст» русской литературы второй половины XVII – начала XVIII века: проблемы поэтики. Автореф. дисс. докт. филол. наук. Томск, 2015.
- Щемелинина 2016: *Щемелинина И. Н.* Слова «любовь, полюбовно, боголюбив» как ядерные репрезентанты концепта «любовь» в сочинении Григория Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича» // Вестник славянских культур. № 2. М., 2016.
- Щемелинина 2019: *Щемелинина И. Н.* Вербализатор *ведать* концепта *знание* в сочинении Г. Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 8. М., 2019.
- Poe: *Poe M.* Foreign Descriptions of Muscovy: An Analytic Bibliography of Primary and Secondary Sources. Ohio, 2008.

ИДОЛ, БОЛВАН И АВТОМАТ: ОБ ОДНОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Елена Аксаментова
(Тарту)

Этот текст посвящен традиции негативного оценивания скульптуры в русской литературе второй половины XVIII века. Мы рассмотрим ряд статуарных образов (*идол, болван, истукан, статуя*), которые использовались как часть критической или обличительной конструкции, и проследим изменение их семантики под воздействием определенных культурных тенденций.

Но, перед тем как мы перейдем к заявленному хронологическому периоду, укажем на один из важнейших контекстов для восприятия скульптуры в допетровской России — текст Библии, сквозь который красной нитью проходит разнообразная критика идолопоклонства. Идея борьбы с мнимыми богами, пришедшая на Русь вместе с христианством, нашла четкое выражение уже в «Повести временных лет», прежде всего в повествовании об уничтожении идолов по приказу князя Владимира. Но для нашей темы особый интерес представляет другое место Повести — история первого русского мученичества. Это рассказ о тайно исповедующем христианство варяге, который отказался отдать сына в жертву языческим богам, за что был растерзан язычниками. В тексте памятника приведены его слова:

Не боги это, а дерево: нынче есть, а завтра сгниет; не едят они, не пьют, не говорят, но сделаны руками из дерева. Бог же один, ему служат греки и поклоняются; сотворил он небо, и землю, и звезды, и луну, и солнце, и человека и предназначил ему жить на земле. А эти боги что сделали? Сами они сделаны. Не дам сына своего бесам [ПВЛ: 175].

По-видимому, это высказывание прямо отсылает к словам пророка Даниила, объясняющего отказ поклоняться вавилонскому богу Вилу: «потому что я не поклоняюсь идолам, сделанным руками,

но [поклоняюсь] живому Богу, сотворившему небо и землю и владычествующему над всякою плотью» [Дан. 14: 5]. Но, помимо этого, здесь просматривается отсылка к ветхозаветной идее о том, что идол — это бесполезная рукотворная вещь и поклонение ей — не только преступление против истинной веры, но и невежество. Вот, например, выражение этой идеи в 113-м псалме:

Для чего язычникам говорить: «где же Бог их»? Бог наш на небесах [и на земле]; творит все, что хочет. А их идолы — серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят; есть у них уши, но не слышат; есть у них ноздри, но не обоняют; есть у них руки, но не осязают; есть у них ноги, но не ходят; и они не издают голоса гортанью своею. Подобны им да будут делающие их и все, надеющиеся на них¹.

Добавим, что нередко в Библии указывается, что идол — результат праздных занятий художника, который дерзает творить, подобно богу, но никогда не сможет вдохнуть в мертвую вещь жизнь:

Что за польза от истукана, сделанного художником, этого литого лжеучителя, хотя ваятель, делая немые кумиры, полагается на свое произведение? Горе тому, кто говорит дереву: «встань!» и бессловесному камню: «пробудись!» Научит ли он чему-нибудь? Вот, он обложен золотом и серебром, но дыхания в нем нет [Авв. 2: 18–19]².

В русской литературе XVIII века можно найти много текстов, варьирующих эти ветхозаветные мотивы, но остановимся на примере, который прямо опирается на «Повесть временных лет», — трагикомедии Феофана Прокоповича «Владимир» (1703), посвященной крещению Руси. В пятом действии один из героев, следующий указанию князя, приходит в капище для уничтожения языческих идолов. Жрец пугает его бедствиями, которые может повлечь такое святотатство, но герой отвечает:

О koliko баше
лщение! Колiko же невежество наше!
Кая слѣпота! Камень и древо бездушно,
аки бога, лживаго, усердно, вседушно

¹ Подобные указания на глупость поклонения идолу см. также Пс. 134: 15, Втор. 4: 28, Ис. 44: 10–18 и др.

² См. также в неканонической Книге Премудрости Соломона (Прем. 15: 7–16).

Умилно почитати и тих рабом быти,
их же раб мой, художник, обиче творити.
Христе, свѣте истинный! Что тебѣ имамы
воздати за толику милость, юже с намы
Нынѣ сотворил еси! [Прокопович: 199]

В этой реплике, которая, безусловно, учитывает весь комплекс упомянутых нами выше библейских мотивов, мы видим ту же идею: идол — это бездушный материал, камень или дерево, его создал простой смертный, и поклоняться этому рукотворному богу неразумно.

Библейская традиция была значима и для литераторов, использовавших образ статуи в сатирических целях во второй половине XVIII века. Ситуацию нелепого поклонения бездушному предмету мы можем найти у В. К. Тредиаковского в стихотворной притче «Человек и истукан» (1751):

Лишь некто посвятил домашний истукан
(Сей деревянный бог, не знаю, как был зван),
То начал он тому с почтением молиться,
Проя, чтоб тот над ним изволил умилиться,
И дал бы на житье достаток весь прямой...

Поэт раскрывает глупость и иррациональность такого поклонения, которая демонстрируется отсутствием связи между причиной и следствием: молюсь истукану не приносят желанного эффекта, и, разозлившись на равнодушного бога, герой разбивает статую и обнаруживает клад в ее треснувшей голове. Заканчивается притча следующей сентенцией:

Безумие твое, божок, есть непонятно!
Ты чтущему тебя мне не дал что приятно;
А ныне, как уж я тебе столь досадил,
Безмерно вот за то меня обогатил [Тредиаковский: 126].

А. П. Сумароков в басне «Болван»³ (1760) также рассказывает историю о развенчании бесполезного идола, однако теперь этот сюжет проецируется на социальную реальность.

³ Слово «болван» было общепринятым обозначением скульптуры в допетровской России. Во многих древнерусских письменных памятниках языческие идолы именовались именно «болванами» [Срезневский: 197–198]. Подобное словоупотребление сохраняется и на рубеже

Был выбран некто в боги:
Имел он голову, имел он руки, ноги
И стан;
Лишь не было ума на полполушку,
И деревянную имел он душку.
Был — идол, попросту: Болван.
И зачали Болвану все молиться... [Сумароков: 211]

Не внимающий никаким мольбам Болван сравнивается с «несмысленными судьями», чьи секретари, пользуясь недобросовестностью своих начальников, обирают просителей, подобно тому, как это делают жрецы деревянного истукана:

Не слушает Болван речей ни от кого,
Не смотрит, как жрецы мошны искусно слабят
Перед его пришедших олтари
И деньги грабят
Таким подобием, каким секретари
В приказе
Под несмотрением несмысленных судей
Сбирают подати в карман себе с людей,
Не помня, что о том написано в указе [Там же: 212].

Мы наблюдаем здесь изменение семантики статуарного образа. Если раньше невежественный богомолец ждал, что бездушная статуя чудесным образом поможет ему, то теперь живой человек, высокопоставленный чиновник, приравнивается к деревянному идолу. Однако в соответствии с библейской традицией, главной критикой чертой как судьи, так и болвана остается их абсолютная

XVII–XVIII веков. Так, например, в дневнике путешествия по Европе, который долгое время приписывали А. М. Апраксину, мы можем найти такое описание Пантеона в Риме: «В той церкви был, которая прежде была всех болванов, а ныне всех святых, зело велика, круглая» [Журнал путешествия: 125].

Слово «болван» обладало известной двусмысленностью: в Словаре Академии наук это слово имеет как относительно нейтральное значение — «кумир, истукан, вещественное изображение», так и негативное — «человек глупый» [Словарь 1789: 269]; также там закреплены и другие значения этого слова — «отрубок дерева» для выправления головных уборов, а также «образец, сделанный из глины» для последующей отливки какого-либо предмета.

беспольность: судья, подобно бездвижному истукану, неспособен выполнять ту функцию, для которой он существует.

Нечто другое при сохранении похожей фигуры сравнения мы можем найти в журнале М. Д. Чулкова «И то и сию». В начале стихотворения, по-видимому, принадлежащего самому Чулкову, говорится о том, что времена поклонения идолам, как и времена, когда невежды имели могущество, остались в прошлом: просвещенные современники уже понимают, что болван — это простое дерево, а различные формы глупости теперь вызывают насмешки и осуждение:

Аз
Не без глаз.
Смотрети я умею
И, что на пользу мне, конечно, разумею.
Болван и дерево единыя природы
И вышли уж они давно у нас из моды,
А прежде им во храмах покланялись
И их боялись,
Невежи в старину почтение имели
Писати не умели,
Однако за сукном за красным те сидели
И все дела решали, как хотели.
Но ныне уж не так!
Мы видим издали, кто глуп и кто дурак [И то и сию].

Перечислению разных проявлений глупости посвящена основная часть стихотворения. Автор разворачивает целую галерею различных видов порока: помимо высмеивания притворной учености⁴, он осуждает щеголей, мотов, интриганов и т. д. Каждое звено этого перечисления построено следующим образом: после описания каждого порока его обладатель клеймится званием «дурака»:

Кто думает, что он умнее всех людей
За тем, что выше всех взбивает лишь тупей, —
Дурак.
Кто думает о том, чтоб модно нарядиться,
И в платье так, как бес пред завтреной, вертится, —
Дурак.

⁴ Таких выпадов особенно много, и они, по указанию П. Н. Беркова, были направлены против Ф. А. Эмина [Сатирические журналы: 533].

Все эти глупцы соотносятся с образом болвана, прежде вызывавшего страх и трепет, а теперь изгнанного из просвещенного общества, и в этом заключается небольшое изменение по сравнению с текстом Сумарокова. Аналогия «человек – болван» используется не только для констатации бесполезности высмеиваемого лица, но и как указание на его ментальную неполноценность.

Нечто похожее мы можем найти в ранних стихах Г. Р. Державина. В оде «На знатность» (1774), которая впоследствии была переработана в знаменитого «Вельможу», статуя ассоциируется с внешним блеском, не дополненным внутренними достоинствами.

Не той здесь пышности одежд,
Царей и кукол что равняет,
Наружным видом от невежд
Что имя знати получает,
Я строю гусли и тимпан;
Не ты, сидящий за кристалом
В кивоте, блещущий металлом,
Почтен здесь будешь мной, болван!

На стог поставлен, на позор,
Кумир безумну чернь прельщает;
Но чей в него проникнет взор,
Кроме пустот не ощущает.
Се образ ложныя молвы,
Се образ грязи позлащенной!
Внемлите, князи всей вселенной:
Статуи, без достоинств, вы! [Державин: 24]

Любопытно, что Державин в этом тексте уже не использует фигуру сравнения, а прямо называет вельмож статуями⁵, а также, помимо отлитого из металла идола, расположенного в божнице, вводит в текст образ разряженной куклы, которая своей показной роскошью привлекает невежественную чернь, но не может обмануть поэта. Оба эти образа — идол и кукла — оказываются знаком поддельной значимости и беспочвенного притязания на славу. Без чести,

⁵ Ср. с более поздним державинским утверждением: «О! жалкий полубог, кто носит тщетно сан: / Пред троном тот ничто, на троне истукан» из «Епистолы его превосходительству И. И. Шувалову...» [Державин 1777: 5].

заслуг и «геройского духа» аристократ оказывается не вполне аристократом: он недостаточно знатен и благороден.

Конечно, в тексте Державина и в сатире из журнала «И то и сию» ясно различим библейский подтекст — отказ поклоняться идолу, но все-таки наделение человека статуарными чертами и предположение, что «человеку-статуе» не хватает чего-то для полноценного существования, заставляет искать дополнительный контекст для интерпретации. Представляется, что таким контекстом могут стать критика механицизма и концепт человека-автомата, распространенные в европейской культуре XVIII века. Опираясь на исследование Минсу Кана [Kang], изложим историю этого интеллектуального течения.

Механические образы и метафоры захватили европейское воображение после выхода в свет работ Р. Декарта, который в своем «Рассуждении о методе» (1637) широко использует образ мира как хорошо отлаженного механизма. Распространению механицизма способствуют также Ньютон и Лейбниц, а особенно механицистское течение в физиологии, адепты которого считали тело человека сложной машиной, все процессы которой обусловлены физическими законами. Большинство механицистов разделяло декартовский дуализм, рассматривая с механицистской точки зрения исключительно материю и оставляя душу за пределами своего анализа как нечто существующее совершенно отдельно [Ibid: 115–131]. Сложность механизма-вселенной вызывала восхищение у этих ученых, а человеческое тело воспринималось как одно из самых изощренных божественных изобретений. Апофеозом увлечения механицизмом стала демонстрация автоматов Жака де Вокансона в 1739 году, которая имела невероятный успех в Париже и породила всеобщую «автоматоманию», а также закрепила за словом «автомат» обозначение машины, имитирующей человека или животного (первоначально это слово обозначало любой самодвижущийся механизм).

Однако с середины XVIII века образ автомата постепенно приобретает негативные коннотации. С этого времени в категориях автоматизма рассматривается не только тело, но и ментальные качества человека: автоматическое существование теперь становится синонимом неполноценности человеческой жизни, зажатой в рамки рациональности и прагматизма. Этому во многом способствовало распространение виталистских идей в науке: теперь внимание

физиологов было перенесено с телесной механики на ощущения и чувства, а причина жизни и движения стала одним из главных вопросов [Kang: 146–158]. В это время в европейской культуре широко распространяется сентиментализм с его культом чувственности, и в художественной литературе автомат становится символом механического существования, которое является следствием личной несвободы из-за внутренней ограниченности или воздействия внешней силы. Автоматами называли глупцов, угнетенных, конформистов, а также тиранов, которые утрачивали свою свободу в несправедливо устроенном обществе [Ibid: 158–166].

Представляется, что в России с середины XVIII века до круга образованных людей доходила информация как о достижениях механики, так и о художественном осмыслении механических образов в литературе. Такие образы можно найти в произведениях С. Ричардсона, Вольтера, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Л. Мерсье, П. Шодерло де Лакло и многих других⁶. Но рассмотрим пример упоминания автомата на русском языке. В 1787 году в «Детском чтении для сердца и разума» Н. М. Карамзин печатает перевод части «Вечеров в замке» графини де Жанлис — повесть «Альфонс и Далинда». В одном из эпизодов главному герою Альфонсу, который необоснованно гордится своими талантами, показывают два автомата — девушку, играющую на клавесине, и мальчика,

⁶ Приведем пару примеров из наиболее известных французских текстов. В «Юлии, или Новой Элоизе» Руссо так описывает интеллектуальную несвободу парижан: «Вы решите, пожалуй, что люди одинокие, живущие независимо, по крайней мере и мыслят самостоятельно: отнюдь нет, это своего рода машины, они сами не размышляют, их заставляют размышлять, — приводя в действие ту или иную пружину. Познакомьтесь-ка только с их собраниями, разговорами, приятелями, женщинами, с которыми они встречаются, писателями, которых они знают, и вы заранее представите себе, какого они будут мнения о книге, готовой выйти в свет, хотя они ее и не читали, о пьесе, готовящейся к постановке, хотя они ее еще и не видели...» (Пер. А. А. Худадовой) [Руссо: 190]. В одной из философских повестей Вольтера, «История доброго брамина» (1761), с автоматом сравнивается человек, неспособный к рефлексии: герой, встретивший старуху, которая никогда не размышляла о своей душе, называет ее «un vieil automate qui ne pense à rien» (старым автоматом, который ни о чем не думает) [Voltaire: 220].

рисующего цветок. Обнаружив, что механизмы могут достичь одного с ним уровня в искусствах, герой осознает посредственность своего дарования, а мудрец, преподавший ему этот урок, говорит: «Видите, что безрассудно будет гордиться таким искусством, в котором нам и самые куклы не уступают» [Альфонс и Далинда: 135–136]. Следуя оригиналу Жанлис, Карамзин дает примечание, что эти автоматы показывали в Париже в 1783 году⁷, но также добавляет от себя информацию о знаменитом автомате-шахматисте работы В. фон Кемпелена. Эти сведения, включенные в книгу для детей, показывают, что они давно не были новостью для взрослого. Причем повесть Жанлис одновременно содержит информацию об актуальных технических новинках и демонстрирует один из вариантов символической проекции автомата на человека.

Итак, в русской культуре был чрезвычайно влиятелен библейский образ идола, но во второй половине XVIII века она постепенно вбирала в себя информацию о новейших (анти)механицистских тенденциях в европейской культуре. В русской литературе мы можем найти примеры того, как образ статуи-автомата проецируется на никчемность человеческого существования, которое только имитирует подлинную жизнь. Так, в VIII письме «Почты духов» (1789) И. А. Крылов обрисовывает несколько типов праздных и бесполезных типов людей, которые считают «праздность, презрение наук и невежество наилучшими доказательствами превосходства человеческого» [Крылов: 52]: помещика, городского дворянина, военного, — а заканчивает описанием самой тяжелой формы обезличенного существования — в образе равнодушного ко всему богача:

<...> сластолюбивый богач, пользуясь оставшимся после отца награбленным имением и получая пятнадцать тысяч рублей ежегодного дохода, нисколько не помышляет о науках. Роскошь и нега в такое привели его расслабление, что потерял он почти совсем привычку действовать не только разумом, но и своими членами [Там же: 54].

⁷ По всей видимости, имеются в виду автоматы «Рисовальщик» и «Музыкантша» совместной работы Пьера и Анри-Луи Жаке Дро и Жана Лешо.

Толстый и ленивый «сластолюбец», полностью сосредоточенный на удовлетворении потребностей своего тела, лишь отчасти напояминает человека: все его занятия состоят в том, что одну часть жизни он проводит в постели, а другую — за столом. Бесцельность и однообразие его существования лишили его воли к жизни (интеллектуальной и физической) и принуждают безвольно повиноваться слугам, которые одевают его, кормят, вывозят на прогулку. Крылов описывает его как почти неодушевленную вещь, упоминая и о его весе — главной характеристике всех предметов: «Потом подвозят ему великолепный экипаж; два лакея, подхватив под руки, сажают его в карету, с такой же трудностью, как бы несколько сильных извозчиков накладывали на телегу мраморную статую» [Крылов: 55]. Завершая описание, писатель подчеркивает, что жизнь этого существа не является вполне человеческой: «Итак, если во всю свою жизнь ничего он более не делал, как только спал или, подобно расслабленному, пребывал в бездействии, то можно ли будет сказать после его смерти, что он когда-нибудь жил на свете?» [Там же]. Статичность образа богача-статуи, очевидно, генетически связанная с библейским безответным идолом, дополнена здесь безволием и неполноценностью героя — характеристиками, восходящими к критике автоматизма в европейской литературе.

Черты этой критики еще более отчетливо проявляются в XXVI письме «Почты». Здесь описывается дом знатного вельможи, где, как в языческом храме, совершаются обряды поклонения, а хозяин дома назван «живым, но глухим и слепым идолом...» [Там же: 153]. Впрочем, автор письма, гном Буристон, незнакомый с человеческими обычаями, сначала принимает за статуи из разных цветов мрамора и самих «богомольцев», съезжающих на этот обряд.

Боже мой! — сказал я моему хозяину <...>, — или ваши лошади очень слабы, или жители здешнего острова безрасчетны, что впрягают шесть таких сильных тварей под одну каменную статую, в которой весу не более двадцати пяти пуд.

О какой статуе изволите вы говорить? — спросил у меня хозяин: — здесь не вижу я никакой статуи, — продолжал он, — а этот табун лошадей привел сухощавого человека, в два аршина и два вершка ростом, в коем весу не более сорока шести или осми фунтов [Там же: 152].

Мы видим, что в этом разговоре весу уделяется еще большее внимание: статуя «не боле 25 пуд» (около 409 кг) на самом деле оказывается неестественно легким человеком (48 фунтов — около 21 кг). Можно предположить, что здесь происходит смена двух парадигм уподобления — старой и современной. Богач в коляске теперь сравнивается не с грубым и тяжелым идолом из цельного камня, а с современным автоматом, ловко сохраняющим антропоморфную форму, но полым внутри, заполненным лишь легким механизмом, поддерживающим движение. Далее Крылов вполне определенно называет его «истощившейся мумией» и «машиной с руками и ногами» [Крылов: 153].

Слияние образов статуи («истукана») и автомата встречается также в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева (1791). В главе «Крестыцы» чувствительный отец, наставляющий своих сыновей, призывает их избегать холодности и полного бесстрастия:

Но невозмните в восторге разсудка, что можете сокрушить корени страстей, что нужно быть совсем бесстрастну. Корень страстей благ и основан на нашей чувствительности самую природою. Когда чувства наши, внешние и внутренние, ослабевают и притупляются, тогда ослабевают и страсти. Они благоую в человеке производят тревогу, без нее же уснул бы он в бездействии. Совершенно бесстрастный человек есть глупец и истукан нелепый, невозмогаый ни благого, ни злого. Не достоинство есть воздержатися от худых помыслов, не могши их сотворить. Безрукой не может уязвить никого; но не может подать помощи утопающему, ни удержати на бреге падающего в пучину моря [Радищев: 291].

Бесчувственный человек перестает быть естественным и теряет свои подлинно человеческие свойства, но одновременно он оказывается совершенно бесполезным, подобно идолу в библейских описаниях.

В заключение рассмотрим пример, в котором связь между образами статуи и автомата выражена наиболее определенно — стихотворение И. И. Хемницера «Статуя» (1799). Приведем этот любопытный текст целиком:

Искусный некакий резчик,
Как труд казался ни велик,
Затеял вырезать статую,
Такую,

Которая б могла ходить, лежать, сидеть,
 И слушать, и глядеть,
 И, словом, чувства все, как человек, иметь.
 Резчик статую начинает,
 Всё мастерство свое резчик истощает:
 Статуя движется, статуя говорит
 И человеческий во всем имеет вид;
 Но всё статуя та не человек — машина:
 Статуя действует, коль действует пружина;
 Статуе нравственной души недостает.
 Искусством чувств не дашь, когда природных нет.
 Со всем тем к ней народ толпами собирался,
 Статуе каждый удивлялся;
 Всяк от статуи без ума.

 Но с тех пор, знать, весьма
 Искусство это расплодилось:
 Статуй сих множество меж нами появилось
 [Хемницер: 32].

В этом тексте, направленном против бездуховности общества, уже не найти намеренных библейских аллюзий, в то время как критика механизма выражена со всей определенностью — очевидно, что Хемницер ориентировался на европейские образцы⁸. Тем не менее, без представления о том, что в русской литературе статуарные образы нередко совмещались с образами автоматов, было бы трудно понять, почемудвигающаяся антропоморфная машина названа статуей — предметом, хотя и сохраняющим образ человека,

⁸ Ср., например, последние шесть строк с пассажем из романа Мерсье “L’An deux mille quatre cent quarante”: “On a vu sur les boulevards un automate qui articuloit des fons, & le peuple de courir & d’admirer. Que d’automates à face humaine, à la cour, au barreau, dans les académies, doivent leurs accens au souffle invisible & caché qui délie leurs langues; dès qu’il cesse, ils restent muets” [Mercier: 233–234]. Любопытно, что Л. А. Андрес в своем довольно точном переводе («На бульварах показывали говорящую куклу, на которую дивился народ. Сколько механических кукол с человеческими лицами при дворе, в суде, в Академии произносят свои речи лишь благодаря некоей запрятанной в них невидимой пружине, развязывающей им язык. Механизм перестает действовать, и куклы немеют» [Мерсье: 108]) заменяет “un automate qui articuloit des fons” на «говорящую куклу».

однако абсолютно неподвижным. Эта подмена одного понятия другим — след генетической преемственности «Статуи» Хемницера всем описанным выше текстам, в которых, как мы старались это показать, к сатирической традиции использования образа языческого «болвана» постепенно примешивалась сентименталистская критика механицизма.

Можно заключить, что к концу XVIII века статуарные образы в сатирической или обличительной литературе практически утратили христианские коннотации: библейский истукан сохранил только привычную оболочку, которая скрывала заводной механизм.

ЛИТЕРАТУРА

- Альфонс и Далинда: *Жанлис С.-Ф.* Альфонс и Далинда, или Волшебство Искусства и Натуры, нравоучительная сказка / Пер. Н. М. Карамзина // Детское чтение для сердца и разума. 1787. Ч. 11. С. 49–192.
- Державин: [Державин Г. Р.] Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае. 1774 г. СПб., 1776.
- Державин 1777: Державин Г. Р. Епистола его высокопревосходительству Ивану Ивановичу Шувалову, на прибытие его из чужих краев в Санкт-петербург 1777 года сентября 17 дня [СПб., 1777].
- Журнал путешествия: Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697–1699 гг. // Русская старина. 1879. Май.
- И то и сию: И то и сию. 1869. Июль. 28 неделя.
- Крылов: *Крылов И. А.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1945.
- Мерсье: *Мерсье Л.-С.* Год две тысячи четырехста сороковой. Сон, которого, возможно, не было / Пер. А. Л. Андрес. Л., 1977. (Литературные памятники).
- ПВЛ: Повесть временных лет / Подгот. текста, пер. и коммент. Д. С. Лихачева, под ред. В. П. Адриановой-Перетц. СПб., 1996.
- Прокопович: *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961.
- Радищев: *Радищев А. Н.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.; Л., 1938.
- Руссо: *Руссо Ж.-Ж.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М., 1961.
- Сатирические журналы: Сатирические журналы Н. И. Новикова / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. М.; Л., 1951.
- Словарь 1789: Словарь Академии Российской: В 6 ч. Ч. 1. СПб., 1789.
- Срезневский: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 1. СПб., 1893.
- Сумароков: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 211–212.

Тредиаковский: *Тредиаковский В.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 2009.

Хемницер: *Хемницер И. И.* Басни и сказки: В 3 т. Т. 1. СПб., 1799.

Kang: *Kang M.* Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination. Cambridge, Massachusetts, London, 2011.

Mercier: *Mercier L.-S.* L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais. Londres, 1771.

Voltaire: *Œuvres complètes de Voltaire: en 50 vol. Vol. 21.* Paris, 1877.

«ПРОГУЛКА» Н. М. КАРАМЗИНА: ИСТОЧНИКИ И КОНТЕКСТЫ

Олег Ларионов
(Санкт-Петербург)

В 1789 г. в журнале «Детское чтение для сердца и разума» был напечатан прозаический этюд Н. М. Карамзина «Прогулка» — написанный от первого лица рассказ об отправившемся за город с «Временами года» Дж. Томсона в руках юноше, который проводит время в восхищенном созерцании природы и религиозно-эстетических медитациях. При виде заходящего солнца герой воображает возносивших гимны Творцу мудрецов древности; в наступившей темноте он сначала сосредотачивается на самом себе и переживает чувство собственного существования, а затем ассоциирует ночь с хаосом до акта творения и будущей смертью до акта воскрешения; появившаяся луна приводит ему на память творчество Э. Юнга и идею поэтического вдохновения; ссылаясь на К. М. Виланда, он мечтает о неземных существах; звезды вызывают размышления о размерах вселенной и инопланетной жизни, переходящие в экстатическую молитву, за которой следует сон; утром герой встречает рассвет, поет славу Творцу и возвращается в город, читая заключающий поэму Томсона гимн [Карамзин 1789].

Поэтика и тематика «Прогулки» были тщательно описаны Г. Хаммарберг, отметившей доходящую до солипсизма сосредоточенность повествования на рассказчике и его реакция на внешний мир — творение, наполненное ощущением присутствия Творца и творческой силы, одним из проявлений которых является и славящая Бога поэзия, воспринимаемая и создаваемая повествователем [Hammarberg 1989; Hammarberg 1991: 65–76]. Точный имманентный анализ исследовательницы следует дополнить литературной и культурной контекстуализацией этого важного раннего образца сентименталистской медитативной прозы.

Самым очевидным контекстом «Прогулки» оказываются «Времена года» Томсона, давшие тексту эпиграф, упоминающиеся в его начале и конце и перекликающиеся с ним рядом мотивов (см. об

этом [Левин 1970: 253–254]). На полпути между чтением описательной поэмы и созданием отсылающей к ней собственной лирической прозы располагались печатавшиеся в 1787 г. в «Детском чтении для сердца и разума» карамзинские сжатые переводы-пересказы Томсона, охарактеризованные Ю. Д. Левиным следующим образом: «В результате сокращений яснее выступили основные элементы томсоновской поэмы: непосредственное изображение природы, ее изменений, созерцание природы человеком, который открывает в ней присутствие творца и прославляет его» [Там же: 238]. Это наблюдение подтверждается, среди прочего, содержанием оригинальной вставки Карамзина в конспективном переводе «Лета»:

Что чувствовало сердце мое, когда в исходе прелестного Мая, в тихие часы вечера, гулял я на берегах широкой реки, в которой, яко в чистейшем зеркале, виден был образ заходящего солнца! Разматривание довело меня до размышления, размышление до восторга [Карамзин 1787б: 204–205].

Этот фрагмент, описывающий ситуацию, аналогичную той, с которой начинается «Прогулка», эксплицитно формулирует когнитивно-аффективный сценарий, вычленяемый Карамзиным при чтении Томсона: созерцание природы сменяется «размышлением» о ее прекрасном и разумном устройстве, о Создателе, что приводит благочестивого зрителя в состояние молитвенного «восторга». Серия таких медитаций, умственных и эмоциональных восхождений от разных явлений природы к Богу, и изображается в «Прогулке».

Подобная рецепция Томсона вполне обоснована. Среди дискурсов и авторов, на пересечении которых складывались «Времена года», были Ветхий завет, неоплатонизм, Шефтсбери, лонгинианская теория возвышенного, примененная к религиозной поэзии, Ньютон и восходящая к нему традиция физико-теологии, прославление Бога в рационально познаваемом творении [McKillop: 6–7]. На протяжении поэмы Томсон не раз описывает, ориентируясь на разные модели, процесс восхождения по «великой цепи бытия» от низших к высшим творениям, от материи и природы к духу и Творцу, причем изображается именно субъект, переживающий это процесс, важным оказывается само «сознание акта созерцания» [Ibid: 18, 20–22, 25–26, 41–42]. Этот сценарий чувств и мыслей, генеалогию которого можно проследить вплоть до античных

духовных упражнений по воспарению от частного к всеобщности и обнаружению гармонии мироздания [Адо: 31–32, 46–49], находился в средоточии уже упомянутого дискурса физико-теологии, очень распространенного и в России XVIII в. [Левитт: 281–334; Осоват: 247–297].

Ориентируясь на эту модель, Карамзин, однако, наделяет героя «Прогулки» не только острым разумом, выводящим идею Бога из устройства вселенной, но и живым воображением. Уже в первом абзаце текста говорится, что весной «лучи солнечные проникают у меня до самого воображения, и разгорячают его огнем своим» [Карамзин 1789: 161]. В этом состоянии и пребывает на протяжении всего текста повествователь: его медитации располагаются на стыке рационального и аффективного, причем два начала не находятся в конфликте или в иерархических отношениях, но свободно дополняют друг друга: «Я размышлял и чувствовал. Мысль сцеплялась с мыслию, чувство сливалось с чувством» [Там же: 164]. Герой переключается по собственной воле между способностями своей души:

Так мечтает распаленное воображение. Но сколько же и существенных удовольствий может влить в сердце картина ночного неба! Какое пространное поле открывается для действий моего разума! [Там же: 168–169].

Производные от этих способностей мысли и образы во многом и составляют содержание «Прогулки», причем продукты воображения наделяются высоким эстетическим значением:

О дабы мечты мои уподобились некогда мечтам Омировым и Оссияновым (ибо ряд образов, зеркалу воображения их представлявший, называли они сим именем), которых Песни поныне суть источники пользы и удовольствия для смертных, посвященных в Мистерии Поэзии! [Там же: 167–168]

Таким образом, у Карамзина воображение описывается как конститутивная способность «чувствительного» субъекта и предпосылка творческой деятельности. Все усилия и сложности настройки своего разума и воображения выносятся за скобки, и читателю предлагается уже готовый результат — морально и эстетически развитый человек, предающийся фантазиям и спонтанно чувствующий красоту природы и благодать Творца. Одним из влиятельнейших

текстов XVIII в., отводивших воображению ключевую роль в структуре современной субъектности, была серия эссе Дж. Аддисона “The Pleasures of the Imagination” (1712), напечатанная в журнале «Зритель» и переведенная на русский язык в 1793 г. [Аддисон; Левин 1967: 72, 96]. Знаменитый английский журнал несомненно входил в круг чтения молодого Карамзина: это подтверждается как прямыми свидетельствами в письме его ближайшего друга А. А. Петрова и «Письмах русского путешественника» [Карамзин 1984: 148, 504], так и появлением переводов из «Зрителя» в редактировавшемся ими «Детском чтении...» [Левин 1967: 67–68, 94–95].

В эссе о воображении и в других текстах журнала Аддисон конструировал тип переживания, предполагающий аффективное погружение в природу, созерцание которой становится динамичным процессом, сменой ландшафтов, точек зрения, освещения, времени суток в ходе *прогулки* — современной версии духовных упражнений, «практик себя», рекомендуемой в качестве средства для повседневного поддержания веры и наслаждения своими душевными способностями [Szécsényi]. Под видом констатации фактов читатели снабжались нормативными сценариями взаимодействия с природой, правилами эстетического, эмоционального и даже телесного реагирования на окружающий мир:

Увеселительны зрелища, в натуре ли, живописи, или в Поэзии, имеют благотворное влияние как на тело, так и на душу, и не только служат к очищению и просвещению воображения, но и к разогнанию печали и задумчивости (Melancholly), и к приведению жизненных соков в приятное движение. <...> Рощи, поля и луга, во всякое время года приятны зрению, но никогда не бывают, так приятны, как в начале весны, когда все они еще новы и свежи, в первом своем цвете, и зрение к ним еще не привыкло. <...> Мы нигде не обретаем великолепнейшего, или приятнейшего зрелища в природе, как на небе при восхождении, или заходе солнца, когда лучи преломляются в облаках, имеющих различное положение [Аддисон: 491, 496, 499; Spectator: III, 539, 542, 544].

Герой «Прогулки» вполне соответствует этим предписаниям и стандартам поведения:

Никакое годовое время не бывает для меня так приятно, как весна. <...> Я могу тогда лучше видеть, слышать, чувствовать и мыслить. <...> Пришедши на берег реки и обратив на нее глаза свои, увидел я в чистых водах ее образ солнца. Вдруг рассеялись меланхолическия

мысли мои, подобно как утренние туманы рассеваются от первого блеска ясного дня [Карамзин 1789: 161–162].

Изображая вслед за Аддисоном «удовольствия воображения», в описаниях мечтаний Карамзин ориентировался и на других важных для него авторов:

Взирая на небесное пространство, на тысячи звезд, уверился я в истине Виландова замечания. Подлинно, никогда человек толь сильно не ощущает сродства своего с Духами, как в тихое время ночи, когда, удаляясь от всех людей и забыв все мирское, смотрит на лазурное небо. Тогда кажется ему, будто весьма тонкая завеса сокрывает от него мир безтелесный. Нервы духовного зрения его чувствуют легкия сладостныя впечатления духовных предметов, которых лучи проникают сквозь сию завесу. В одну секунду, кажется, может он перенестися в блаженные обители Духов блаженных, сообразиться с ними всем существом своим, и, подобно капле, влиться в океан их удовольствий [Там же: 168].

Можно постараться прокомментировать эту бегло отмечавшуюся, но не объяснявшуюся ссылку на немецкого поэта [Данилевский: 340, прим. 13]. Аналогичный набор мотивов представлен в стихотворении Виланда «Весна» (“Der Frühling”, 1752), в котором упоминается «божественный Томсон» и изображается, как и у Карамзина, субъективное переживание весенней ночи, когда созерцание природы уступает место опыту взаимодействия человека с трансцендентным миром («Какой волшебный (magische) мир открывается изумленному взору? / На земле я еще, или, быть может, в один из миров / Вознесен (Hingezükt), которые я однажды посетую эфирными ногами (mit ätherischen Füßen)?») и существами высшего порядка («Но, возможно, красота весенних ночей людям / Не определена для наслаждений. Пока они спят, бодрствуют / Сильфы и нимфы, эфирные существа, среднего рода (von mittlerer Gattung) / Между людьми и тем, кто над звездами правит»), с которыми он хочет установить контакт («О, приветствую вас, / Блаженные души (Selige Geister)!\», «О, не препятствуйте мне, вы, обитатели небесных сфер, / Из далекой глубины смотреть на ваше собрание (Versammlung)») и чувствует родство («Но <я> также сотворен для счастья божественной добродетели, / Способен высшими радостями совместно с близкими к Богу (Gottbenachbarten) духами / Наслаждаться (Mitzugeniessen)») [Wieland: 327, 331–333, 336–337].

Значительно более важен для общей семантической конструкции «Прогулки» другой пример работы воображения героя:

Но только в сии же тихия, мрачныя, ношныя минуты могу представить себе и небытие — хаос — то состояние земли нашей, которое возпеваает святой Еврейской Бард в начале исторических своих Песней: «Земля была дика и пуста, и мрак покрывал бездну.» — Все творение представляется мне теперь мертвым телом — нет жизни, нет дыхания. Шум быстрых вод уподобляется шуму волн первобытного океана, поглощавшаго неустроенную землю — шум, утишенный гласом Творческим:

Волны шумящи молчтие! Бездна мятежна спокойся!

Сия мрачность представляет мне и будущее состояние мое, когда меня, томящегося на одре болезни, застигнет смертная ночь. Зайдет солнце жизни; издалека буду внимать шумящим волнам моря вечности.... Сердце бьется; ужас разливается по всем нервам — Но утешся! Скоро глас Элогима воззовет к солнцу вечной твоей жизни: *явися!* Взойдет оно, и свет его проникнет все существо твое [Карамзин 1789: 166–167].

Действующее по законам ассоциации воображение отождествляет ночь с небытием мира (хаосом) и смертью, чему противопоставляется восход солнца (начало дня), приравненный к акту творения и (вечной) жизни. Это же уподобление возникает ниже при описании реального восхода солнца:

Показывалась заря, и предмет за предметом открывался взору моему. Земля снова творилась, быв дотоле во мраке, в смерти [Там же: 174].

Сравнение тумана, скрывающего солнце, с хаосом из книги Бытия присутствует в «Осени» Томсона, причем в 730-м стихе Моисей назван, как и у Карамзина, «Еврейским Бардом» [Thomson: 140]. Начиная с Лонгина сопровождавшие акт творения слова Бога считались образцовым примером возвышенного, и эта библейская сцена часто фигурировала в риторической теории и поэзии [Осповат: 290, 338–348]. Наконец, тропы и мотивы «Прогулки» могли косвенно поддерживаться и опытом взаимодействия с прославлявшей Творца одой Аддисона, которая предварялась в № 453 «Зрителя» рассуждениями о гимнах, возносившихся божеству языческими поэтами и евреями [Spectator: IV, 94–95], и перевод которой

был закончен восторженным Карамзиным с «первыми лучами» солнца [Карамзин 1984: 148].

Как представляется, однако, важнейшим претекстом процитированного фрагмента «Прогулки» была книга И. Г. Гердера «Древнейший документ человеческого рода» (“Älteste Urkunde des Menschengeschlechts”, 1774–1776). Знакомство с ней Карамзина заведет в «Письмах русского путешественника»:

Я читал его *Urkunde des menschlichen Geschlechts*, читал, многого не понимал; но что понимал, то находил прекрасным. В каких картинах изображает он творение! Какое восточное великолепие! [Там же: 71]

Акцент на изображении акта творения не случаен. В своей работе, направленной на совмещение традиционной христианской религии откровения с современной естественной историей религий и научным изучением Библии для спасения христианства от просветительской критики, Гердер предложил истолкование первой главы книги Бытия как поэтического выражения впечатлений человека от восхода солнца — ежедневно доступного людям божественного откровения и первосцены, вдохновившей все древние религии с их культом света, жизни, любви, а также древнюю поэзию, берущую начало в сакральных гимнах и тесно связанную в этом построении с чувством Бога и творческой силы в природе и человеке (см.: [Bultmann: 131–160]). Не только сравнение восхода солнца с сотворением мира, но и помещение поэтической речи в средоточие человеческой субъектности, в ее исходное божественное ядро, является принципиально важным для смысловой организации всей «Прогулки».

Дополнительным аргументом в пользу гердеровского происхождения производимых Карамзиным ассоциативных ходов служит употребление древнееврейского имени Бога Элогим (Элохим). Этимология этого имени была важна для аргументации Гердера [Ibid: 157], и оно не раз встречалось в книге. Так, о восходе солнца говорилось: “Und so hier die erste Offenbarung. Er immer darinn der Unsichtbare, Unnennbare! aber überall Naturkräfte, der schaffende Elohim!” («И вот первое откровение. Он всегда тут, Невидимый, Неназываемый! но во всех силах природы, творящий Элохим!») [Herder: 87]. В другом месте было сказано, что “der älteste Zustand der Welt, aus dem Elohim das Licht rief, war

Nacht” («древнейшим состоянием мира, из которого Элохим воззвал свет, была ночь») [Herder: 161].

Следы чтения Гердера обнаруживаются и в конспективном переводе-пересказе «Весны» Томсона, содержащем следующую оригинальную вставку Карамзина:

Тебя обожала Древность; тебе Египтяне под именем Аторы соорудили храмы; именуя тебя Венерою, приносила тебе Греция чистейшия жертвы. Буди благословенна, всеобщая Любовь! [Карамзин 1787а: 199–200]

Древнеегипетская богиня Атор (“Athor”) также неоднократно упоминается в книге [Herder: 161, 178, 181, 191, 275–277], целая часть которой была посвящена древним восточным религиям, якобы основывающимся на том же субстрате, что и первая глава книги Бытия (см.: [Bultmann: 165–169]).

Исследователи не раз обращались к рецепции наследия Гердера у Карамзина (см.: [Кочеткова]), однако на упомянутую самим писателем книгу обратил внимание только Г. Небель, убедительно связавший с ней стихотворение «Поэзия» (1787), в котором исток стихосложения оказывается хвалебный гимн Творцу только что сотворенного первого человека, а ниже упоминается Моисей с книгой Бытия (см. об этом: [Nebel: 87–88]). Это стихотворение было одним из первых выражений складывавшейся в русской культуре новой концептуализации сакральности поэта и поэзии (см. об этом: [Живов: 661–663; Клейн: 503–504]). Описывая этот процесс, В. М. Живов упоминает о понимании библейского текста «как результата поэтической фантазии <...> в ранних трудах Гердера» и отмечает, что «крайне интересный вопрос о влиянии немецких работ о библейской поэзии (Гердера, Мендельсона и др.) на русские представления о ней и на опыты стихотворных переложений библейских текстов практически не изучен» [Живов: 662, прим. 37]. Приведенные сопоставления проливают свет на этот малоизученный сюжет. «Прогулка» с ее точно определенной Г. Хаммарберг сквозной темой творчества поэта, который вдохновляется природой как творением и творящей силой Бога (ср. в вышеприведенной цитате оформление прямой речи Бога в виде гекзаметра), и рассуждениями про «Мистерии Поэзии» сакрализует поэта и поэзию в той же степени, что и «Поэзия». Эта сакрализация идет рука об руку с переоценкой и выходом в рассуждениях о человеке

и искусстве на первый план способности воображения. Из описательной поэзии Томсона и Виланда, журналистской эссеистики Аддисона, библейской экзегезы Гердера и стоящих за ними влиятельных дискурсов, топосов, тропов и мотивов, поддерживающих, дополняющих и развивающих друг друга, Карамзин комбинирует экспрессивный рассказ об интенсивном субъективном религиозно-эстетическом опыте, который основывается на по-видимому спонтанных эмоциональных реакциях чувствительного человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Аддисон: *Аддисон Дж.* О удовольствиях воображения // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1793. Ч. 10. С. 484–507; Ч. 11. С. 183–199; Ч. 12. С. 3–28, 207–226.
- Карамзин 1787а: *Карамзин Н. М.* Весна // Детское чтение для сердца и разума. 1787. Ч. IX. С. 195–205.
- Карамзин 1787б: *Карамзин Н. М.* Лето // Детское чтение для сердца и разума. 1787. Ч. X. С. 193–207.
- Карамзин 1789: *Карамзин Н. М.* Прогулка // Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. XVIII. С. 161–175.
- Карамзин 1984: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984.
- Herder: *Herder J. G.* Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts. Bd. 1. Riga, 1774.
- Spectator: *The Spectator*. Vol. I–V. Oxford, 1987.
- Thomson: *Thomson J.* The Seasons. London, 1768.
- Wieland: *Wieland Ch. M.* Poetische Schriften. Bd. 1. Zürich, 1770.
- Адо: *Адо П.* Духовные упражнения и античная философия. М., 2005.
- Данилевский: *Данилевский Р. Ю.* Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму: из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 298–379.
- Живов: *Живов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Живов В. М. Разыскания в области истории и предьстории русской культуры. М., 2002. С. 638–681.
- Клейн: *Клейн И.* Поэт-самохвал: «Памятник» Державина и статус поэта в русской культуре XVIII века // Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. С. 498–520.
- Кочеткова: *Кочеткова Н. Д.* Формирование исторической концепции Карамзина — писателя и публициста // XVIII век. Сб. 13. Л., 1981. С. 132–155.

- Левин 1967: *Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения: из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 3–109.
- Левин 1970: *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму: из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 195–297.
- Левитт: *Левитт М.* Визуальная доминанта в России XVIII века. М., 2015.
- Осват: *Осват К.* Придворная словесность: Институт литературы и конструкции абсолютизма в России середины XVIII века. М., 2020.
- Bultmann: *Bultmann Ch.* Die biblische Urgeschichte in der Aufklärung: Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis als Antwort auf die Religionskritik David Humes. Tübingen, 1999.
- Hammarberg 1989: *Hammarberg G.* Karamzin's "Progulka" as Sentimentalist Manifesto // Russian Literature. 1989. Vol. 26. P. 249–266.
- Hammarberg 1991: *Hammarberg G.* From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose. New York, 1991.
- McKillop: *McKillop A. D.* The Background of Thomson's *Seasons*. Minneapolis, 1942.
- Nebel: *Nebel H. M.* N. M. Karamzin: A Russian Sentimentalist. The Hague, 1967.
- Szécsényi: *Szécsényi E.* Landscape and Walking: On Early Aesthetic Experience // Journal of Scottish Thought. 2017. Vol. 9. P. 39–74.

«ГАМЛЕТ ЩИГРОВСКОГО УЕЗДА»
И. С. ТУРГЕНЕВА И ПРОБЛЕМА ВЫМЫСЛА
В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА 1840-х гг.

Полина Трофимова
(Москва)

Прозу И. С. Тургенева принято воспринимать как образец фикционального повествования. В отличие от многих современников, писатель часто подчеркивал сугубо эстетический и условный характер своих произведений — на это указывают, в частности, типичные для него «литературные» названия, такие как «Фауст» или «Степной король Лир». В этой работе мы, разбирая вошедший в «Записки охотника» рассказ «Гамлет Щигровского уезда» (1849) и его журнальный контекст, попытаемся продемонстрировать, что в прозе Тургенева рубежа 1840–1850-х гг. значимую роль играют эксперименты с документальным повествованием, вообще актуальные для русских писателей этого периода.

В середине XIX в. роль вымышленного и достоверного в литературе была серьезной проблемой, которая по-разному решалась писателями, обсуждалась в литературной критике и вызывала принципиальные конфликты между журналами. Этот процесс легко проследить на примере двух ведущих изданий тех лет — «Отечественных записок» и «Современника». Если редактор «Отечественных записок» А. А. Краевский в сороковые годы печатал прозу, соединяющую вымышленное повествование с псевдо-документальными биографиями (например, роман А. И. Герцена «Кто виноват?») или ориентированную на анализ индивидуального сознания (проза Ф. М. Достоевского и М. Е. Салтыкова), то Н. А. Некрасов и его сотрудники по «Современнику» в целом придерживались более традиционной манеры, связанной с романтической эстетикой и предполагавшей изображение заведомо вымышленных «типов». Тургенев, печатавшийся в обоих журналах, явно рефлексировал над этой проблемой, что покажет наш анализ «Гамлета Щигровского уезда».

Рассказ состоит из двух частей, которые различаются с точки зрения нарративной структуры. Первая часть, которая завершается

обедом с сановником, изначально была единственной и носила название «Обед». Немного позже Тургенев дописал вторую часть — монолог Василия Васильевича. Сопоставим части рассказа.

В первой части

- нарратором традиционно выступает охотник, позиция которого в цикле Тургенева явно соотносится с авторской;
- жанр тяготеет к физиологическому очерку: об этом говорит отсутствие четкого сюжета, преобладание описания, типизация персонажей, изображение локализованного сообщества (уездных дворян);
- поднимаются типичные для русской литературы того периода общественные темы — чинопочитание, взяточничество, невежество дворян.

Первая часть, которая изначально задумывалась как самостоятельный очерк, очень напоминает форму так называемого «дельного рассказа», которую в 1840-х гг. декларировал Белинский. Критик хотел, чтобы «Записки охотника» ставили в первую очередь социально значимые вопросы — этого же он ждал от большинства авторов «Современника»: «Для меня дело — в деле. Главное, чтобы она <повесть. — П. Т.> вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатление...» [Белинский: 12, 445]. Такие литературные излишества как «поэзию» и психологизм Белинский видел привилегией «гениев», а «беллетристам» — Тургеневу, Герцену, Григоровичу — ставил главной литературной целью идею, «мысль». Показательна здесь оценка таланта Герцена: «... сила его не в творчестве, не в художественности, а в мысли <...>. Могущество этой мысли — главная сила его таланта» [Там же: 10, 318]. Тургенев по-разному взаимодействовал с этой установкой — В. А. Лукина показывает, что среди ранних «Записок...» большинство этой установке соответствует, однако позже писатель намеренно от нее удаляется. Исследовательница называет это даже «полемикой» критика и писателя [Лукина: 239] и ссылается на публицистику последнего. Статья «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева» 1854 г. написана уже после смерти Белинского, но в ней четко сформулированы мысли автора о сотворении литературного произведения: «...ни умные рассуждения и так называемые душевные убеждения, ни даже великие мысли...» не способствуют созданию настоящего искусства [Там же: 240].

В цитате откровенно отрицается абсолютная ценность «идеи» в литературе, что не согласуется со взглядами Белинского.

Во второй части рассказа

- в центре частный человек, занимающийся самоанализом (особого внимания требует тот факт, что внезапная исповедь героя никак не мотивирована на уровне фабулы);
- «физиологическое» описание совсем отсутствует — Гамлету дается исключительно психологическая характеристика;
- события и герои предыдущей части не упоминаются в монологе.

Такая организация текста прямо противоречит концепции «дельного» произведения Белинского. Как показал текстологический анализ, монолог Гамлета был дописан к готовому «Обеду» в последних числах мая (см. коммент. А. Л. Гришунина в [Тургенев: 498]), то есть спустя несколько дней после смерти Белинского (26 мая), которая обострила ранее начавшийся в журналистике конфликт.

Не только Тургенев начал скептически относиться к авторитету критика в конце 1840-х гг., почти вся редакция «Современника» выступила против него. А. В. Вдовин отметил, что Белинского в этот период упрекали чаще всего в том, что он «исписался», а транслируемые им установки натуральной школы устарели [Вдовин: 80]. Некогда самый влиятельный критик превратился в «выдохшегося господина». В это время «Современник» оказался в шатком положении — остро встал вопрос о литературной программе журнала.

Повторим, что первая часть «Гамлета...» соответствует и требованиям Белинского к «Запискам охотника», и в принципе требованиям старой эстетической программы «Современника» — «физиологического» описания социальной действительности и пропаганды социально-критических идей. Вторая часть, написанная после смерти Белинского, этим установкам противоречит. Тургенев «принимал самое непосредственное участие в формировании политики обновленного “Современника”» [Генералова: 242] и в такой непростой для него период был особенно внимателен к текстам, которые отдавал в печать. Итоговый вариант «Гамлета...» предстает реакцией писателя на то, что происходило с его циклом, журналом, литературой в целом, и задает возможный вектор развития прозы «Современника». Некрасов одобрил эксперимент,

крайне положительно отзывавшись о произведении (см. коммент. А. Л. Гришунина в [Тургенев: 498]). Редакция, как и Тургенев, не слишком сетовала на цензуру, сильно изменившую именно первую, «физиологическую» часть рассказа [Там же]. Спокойное отношение к цензурной правке также наталкивает на мысль, что в 1848 г. политическая сторона произведения (идея и «мысль», которые бы оценил Белинский) была не так важна, как эстетическая новизна. Вторая, «психологическая» часть казалась ценнее первой, так как создавала для «Современника» текст, несовместимый с «устаревшими» идеями недавно скончавшегося Белинского.

В новаторском решении Тургенева отчетливо видна ориентация на периферийный для литературы жанр произведений, печатавшихся вообще не в «Современнике». Основная часть рассказа — это не очерковый взгляд со стороны, а как бы автобиография героя. В этой форме отражается читательский опыт автора, в который входили и «классические» произведения, и беллетристика 1840-х гг. Композиционная схема и тематическое содержание монолога роднит его с конкретным текстом этого жанра — с первым фрагментом мемуаров А. Д. Галахова «Из записок человека» (1847), опубликованным в «Отечественных записках». Галахов с Тургеневым были хорошими друзьями, часто на вечерах у Грановского обсуждали свои произведения друг с другом [Галахов: 224]. В заключение заметим, что и в первой части «Гамлета...» есть эпизоды, обозначенные ранее в записках Галахова. В двух текстах встречаются анекдотические описания студенческой жизни — короткие рассказы, высмеивающие правдоподобные ситуации. У Тургенева это сцена экзаменационного ответа Войницына, в которой студент комичен так же, как и профессор. Галахов тоже описывает фарсовые случаи коммуникации между студентом и преподавателем — например, рассказывает историю про толстого первокурсника Полякова и лектора-остряка Снигирева [Там же: 76]. Однако намного более значимы параллели с записками Галахова во второй части рассказа. Выделим три плана, которые обнаруживают сходство двух текстов.

1. Композиционный

Тексты имеют сходную структуру. Галахов при публикации полного текста записок обозначил в содержании ключевые эпизоды. Его герой начинает свой рассказ с анализа отношений родителей

и размышлений об их родословной («[Глава I] Первые годы жизни до поступления в школу. [...Родители <...> Дедушка и бабушка <...> Учение и воспитание...]»), далее вспоминает о школьных и университетских годах (главы III и IV соответственно), особое внимание при этом уделяя своему увлечению мистической философией, закончившемуся разочарованием. Тургеневский герой выстраивает рассказ на тех же этапах взросления, прибавляя потом повествование о своей взрослой супружеской жизни. Вначале Гамлет также дает характеристику родителям, описывает детство; затем размышляет о периоде школьного обучения, а потом о членстве в университетском кружке и увлечении немецкой идеалистической философией. Заканчивается исповедь — как и у Галахова — разочарованием в прошлых идеалах.

2. Тематический

Монологи обоих героев включают в себя элементы философских рассуждений о собственном жизненном пути и об общечеловеческих проблемах.

— Тема, заявленная уже в начале монологов, — исповедь обычных, ничем не примечательных людей. Герой Галахова сразу заявляет: «Жалею очень, что не имею счастья принадлежать к тем великим личностям, в которых жизнь человека является на высоте красоты и могущества...» [Галахов: 306]. Гамлет тоже постоянно указывает на свою неоригинальность: «...я, как человек неоригинальный, и не заслуживаю особенного имени...» [Тургенев: 273].

— Вторая тематическая переключка — брак. Галахов уделяет много внимания вопросу о браке и взаимоотношениях между мужчиной и женщиной. Автор считает основной проблемой супружества в его эпоху «неумение человека отделяться от самого себя и входить в жизнь другого человека...» [Галахов: 311]. Та же мысль заложена в «Гамлете...» — Василий Васильевич не понимает своего чувства к Софье и даже не воспринимает ее как самостоятельную личность, сравнивая с неодушевленным предметом — с грушей [Тургенев: 266]. Т. В. Швецова назвала это чрезвычайной заикленностью героя на собственной личности: он «...замкнут в себе, сосредоточен на своем “я”, эгоизм — его определяющая черта» [Швецова: 205].

— Общей становится тема разочарования в прежних идеалах. Для Галахова это учение о том, что «...обязанность человека —

воевать с самим собою и принимать победу, как сверхъестественный дар...» [Галахов: 316], отсылающее к масонству и мистицизму. Переосмыслив принципы этой системы, автор понял, что она не применима к настоящей жизни: «Система правил, принятая мною в руководство, оказалась и потому бесполезной, что она не дала мне обещанного: я не приобрел небывалого совершенства» [Там же: 318]. Гамлет в том же духе клянет прежние иллюзии о величии гегельянства: «какую пользу мог я извлечь из энциклопедии Гегеля?» [Тургенев: 260].

3. Образный

Оба автора обращаются к образу Гамлета. Галахов ссылается на русский перевод «Гамлета» Н. А. Полевого, где есть слова принца о своем отце: «Человек он был». После этого автор начинает исповедь «невеликой» личности, добавляя, что в цитате, которая пришла ему на память, слышен «похвальный отзыв» об отце, но не как о «родителе – царе», а как о «родителе – человеке» [Галахов: 306]. Мотив отождествления Гамлета с ничем не примечательным дворянином очевидно присутствует и у Тургенева.

Тургенев — ведущий автор «Современника» — в поиске новой психологизированной прозаической формы обращается к произведению, опубликованному в «Отечественных записках». Именно журнал Краевского начал популяризировать идею правдоподобия и искренности переживаемых героем чувств — в 1846 г., за два года до написания «Гамлета...», Герцен напечатал там роман «Кто виноват?», в котором соединил псевдо-документальные биографии и вымышленное повествование; в конце 1840-х там же публиковались молодые Достоевский и Щедрин, а также другие авторы, для героев которых была характерна ориентация на откровенную, подчас саморазоблачительную исповедальность. Е. И. Вожик показала, что в это время задача «изображать объект изнутри, через его переживания и чувства» воспринималась многими критиками как основная цель «Отечественных записок» [Вожик: 418].

Почему Тургенев использует в своих экспериментах нефикциональное произведение, становится объяснимым при изучении литературного контекста 1840-х гг. В начале XIX в. вымышленная литература ограничивалась строгими рамками того, как должен описываться внутренний мир героя, — психологический анализ

был монополизирован романтизмом. Настоящие переживания людей без романтического пафоса были возможны лишь в эпистолярной, дневниках и мемуарах. Л. Я. Гинзбург описывала этот процесс, подробно разбирая пример Белинского, который в статьях часто ругал авторов за излишнюю рефлексивность их героев. При этом доверительные письма критика содержат подробный психологический портрет его самого. Достоверность в выражении собственных чувств делает, по мнению Гинзбург, переписку Белинского ценнейшей находкой для исследователей истории зарождения русского психологического романа [Гинзбург: 77]. Важную роль в этом процессе играли толстые журналы: помимо Галахова свои эго-документы там печатал, например, М. П. Погодин («Письмо из Симбирска об открытии памятника Карамзину» — «Москвитин», 1845); в «Отечественных записках» был опубликован перевод воспоминаний Жака Араго («Воспоминания слепого», 1845). Выходит, что Тургенев, желая изобразить наиболее близкий к реальности характер, опирался не на общепринятую романтическую традицию, а на набирающий популярность литературный жанр, который предполагал достоверность изображения сокровенных чувств настоящего человека.

Тургенев заимствует не только форму автобиографий, но и использует специальные нарративные техники для создания правдоподобного образа. Нарративная интроспекция — прием, которым изображается Гамлет — не была для сороковых годов чем-то естественным. Как показывает В. Сомофф, Тургенев напряженно искал оригинальную технику для изображения психологии персонажа, работая над «Записками охотника», и истоки многих его литературных новшеств находятся именно в этом цикле [Somoff: 19]. Одним из важных открытий стал принцип изображения внутреннего мира, заимствованный также из нефикциональной прозы. Человек, описывающий прошлого себя, уже не является тем же самым человеком. Это заметно и в нарративе Гамлета — он задает вопросы себе из прошлого, будто постороннему: «Так зачем же ты таскался за границу?» [Тургенев: 260]. В рассказе можно выделить минимум четыре «я» нарратора.

1. Первое «я» — это Гамлет в детстве.

Герой говорит о себе ребенке максимально сухо и отстраненно, уместя повествование в одно предложение с помощью придаточ-

ных конструкций: «Детство мое нисколько не отличалось от детства других юношей: я так же глупо и вяло рос, <...> рано начал твердить стихи наизусть и киснуть, под предлогом мечтательной наклонности... к чему бишь? — да, к прекрасному...» [Тургенев: 261]. Считая, что в его детстве не было ничего оригинального, Гамлет желает сосредоточиться на более важных, как ему кажется, моментах биографии и совсем не описывает свой образ мышления и интересы. Герой будто хочет отдалиться от этого образа — его «я» выражается очень тускло.

2. Москва

Говоря о жизни в Москве, Гамлет более четко вырисовывает себя, но сохраняет дистанцию по отношению к своему прошлому. Герой не обозначает себя как «я», используя определенно-личные конструкции: «Встанешь <...> смотришь <...> оденешься и поплетешься...» [Там же: 263]. Однако в том же эпизоде видно «минутное» слияние двух «я» нарратора. Рассказывая о кружке, в который Гамлет входил в то время, он перенимает манеру речи, свойственную скорее участнику тех событий, нежели рассказчику в настоящем, поэтому она так выбивается из общего монолога. Герой «вскрикивает», формулирует слишком длинные предложения, говорит на одном дыхании, использует экспрессивный синтаксис и риторические приемы: «О кружок! ты не кружок: ты заколдованный круг, в котором погиб не один порядочный человек!» [Там же]. И, скорее всего, именно так разговаривал бы герой лжефилософского кружка, но не постаревший Гамлет.

3. Берлин

В рассказе о Берлине и возвращении в Россию повествователь обретает первое лицо: «За границей пробыл я <курсив здесь и далее наш. — П. Т.>, как я уже имел удовольствие вам донести, три года» [Там же], «...на купчихе с молодым, но уже дряблым телом... я жениться не хотел...» [Там же: 265]. Гамлет говорит о себе в первом лице, пересказывая несчастливые фрагменты биографии: одиночество в Германии, московские сплетни, заброшенность в деревне. Именно на этом этапе он связывает себя настоящего с описываемым героем, а не дистанцируется от него, что выражается и в нарративе: «И у меня оно *было*, самолюбие, *да и теперь еще* не совсем уgomилось...» [Там же].

4. Женидьба

В описании женидьбы два «я» ближе всего друг к другу. Герой будто не успел полностью отрефлексировать чувства, которые переживал в тот период: «Мне казалось, что я ее любил... Да и теперь <...> не знаю, любил ли я Софью» [Тургенев: 268]. Меняется и манера повествования — Гамлет сам замечает, что его речь стала более художественной: «Видите, как я подробно описываю» [Там же: 267]. С этого момента герой ведет не просто рассказ о собственной жизни, но пытается сделать из него художественное произведение, о чем говорят указательные конструкции («Вот как это случилось» [Там же: 270]), пересказанный в форме прямой речи диалог с исправником [Там же: 271], инверсия и повторы: «Горько во мне шевельнулась кровь. Доброе, доброе было существо...» [Там же: 269]. Гамлет упоминает, что всю жизнь он будто подражает сочинителям — психологически тяжелые моменты он переживает, ассоциируя себя с литературным героем. Он делает это неосознанно, потому что не умеет описывать собственную жизнь без использования чужих литературных моделей. Таким образом, проблема соотношения между вымышленным литературным повествованием и претендующей на достоверность автобиографией значима не только для литературных полемика, в обстановке которых создавался рассказ, но и для поэтики произведения. Тургеневский Гамлет пытается построить достоверное повествование о своем «я», однако с большим трудом (и далеко не всегда успешно) преодолевает созданную литературной традицией инерцию, которая заставляет его говорить о себе как о вымышленном персонаже и, в конечном счете, отказаться от своей индивидуальности (наиболее эффектно это выражено во фрагменте, где герой не сообщает охотнику собственное имя и называет себя Гамлетом: литературный образ буквально вытесняет индивидуальность персонажа).

Поместив знаменитый рассказ Тургенева в контекст современных ему дискуссий о развитии русской литературы, можно увидеть, что его нарративная форма представляет собою результат сложных экспериментов писателя, искавшего новых путей в развитии русской прозы. Психологический анализ Тургенева возникает на стыке вымышленного и невымышленного повествования и едва ли был бы возможен вне контекста ныне полузабытых произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Белинский: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956.
- Галахов: *Галахов А. Д.* Из записок человека. М., 1999.
- Тургенев: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. М., 1979.
- Вожик: *Вожик Е. И.* Наблюдать и сочувствовать: «Псевдореализм» и литературная программа «Отечественных записок» на рубеже 1840–1850-х гг. // Литературный факт. 2019. № 1 (11). С. 416–430.
- Вдовин: *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х гг. Тарту, 2011.
- Генералова: *Генералова Н. П.* Еще раз Белинский (О литературно-эстетических взглядах И. С. Тургенева) // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. Вып. I. М.; СПб., 2009. С. 241–261.
- Гинзбург: *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977.
- Лукина: *Лукина В. А.* «Записки охотника»: о завершении цикла (Тургенев и Белинский) // Тургеневские чтения. Вып. 2. М., 2006. С. 228–248.
- Швецова: *Швецова Т. В.* «Уход из мира» как нравственный поступок в мире героев И. С. Тургенева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 3. Ч. 2 (33). С. 203–206.
- Somoff: *Somoff V.* The Imperative of Reliability: Russian Prose on the Eve of the Novel, 1820s–1850s. Evanston, 2015.

ИЗ ИСТОРИИ ПОЭМЫ Н. А. НЕКРАСОВА
«РУССКИЕ ЖЕНЩИНЫ. КНЯГИНЯ Т***».
ЕЩЕ О МЕМУАРНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ
ИСТОЧНИКАХ ПОЭМЫ¹

Софья Коломийцева
(Москва)

Амнистия декабристов, а также их жен и детей, последовавшая в 1856 г. за восшествием на престол Александра II, вернула сосланым в Сибирь все права, реабилитировала их, а также частично сняла табу с возможности обсуждения в печати восстания на Сенатской площади. Практически сразу в отечественной периодике (преимущественно в журнале М. И. Семевского «Русская старина») и зарубежной печати начали выходить воспоминания как самих декабристов (самое раннее — «Записки Фон-Визина, очевидца смутных времен царствований: Павла I, Александра I и Николая I», 1859), так и военных, подавлявших восстание («Записки генерал-лейтенанта В. И. Фелькнера о событиях 14-го декабря 1825 г.», 1870).

«Декабристский цикл» (поэмы «Дедушка» и «Русские женщины»²) был написан Некрасовым в течение трех лет — с 1870 по 1872 г. Тема восстания 14 декабря 1825 г. интересовала его еще

¹ Оговорим, что для рассмотрения мы берем именно первую из двух поэм, так как в корпусе ее источников есть некоторые лакуны, еще не заполненные исследователями, хотя поэма изучена довольно хорошо. «Княгиня Волконская», практически полностью построенная на «Записках княгини Волконской», представляет несколько меньший интерес для изучения и поиска возможных источников среди мемуаров или устных рассказов декабристов и декабристок, а также лиц из их окружения.

² Далее — РЖ.

с 50-х гг. (возможно, даже раньше, но документальных подтверждений этому нет), о чем упоминает Н. Г. Чернышевский³, однако наиболее полно развилась в *РЖ*.

В советском литературоведении достаточно распространена трактовка *РЖ* как прямого отклика Некрасова на актуальную политическую повестку. Приведем характерное высказывание И. А. Битюговой:

В поэмах «Княгиня Трубецкая» и «Княгиня М. Н. Волконская» получает художественное воплощение сформулированная Добролюбовым в статье «Когда же придет настоящий день?» идея создания «героической эпопеи», положительным героем которой явился бы русский революционер. Центральными героями поэм являются жены декабристов, последовавшие за своими мужьями в Сибирь. Изображение самих декабристов было невозможно по цензурным условиям. Но основная тема этих произведений Некрасова — тема революции [Битюгова: 260].

Следует отметить несколько важных, на наш взгляд, аспектов. Во-первых, статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» — отзыв на роман И. С. Тургенева «Накануне», и особой «идеи создания “героической эпопеи”», которую иные русские авторы могли бы принять как прямой призыв к действию, в ней нет. Однако Добролюбов отмечает, что создание такой «поэмы» и не входило в планы Тургенева: «Но автор наш вовсе не хотел, да, сколько мы можем судить по всем его прежним произведениям, и не в состоянии был бы написать героическую эпопею» [Добролюбов: 119]. Поэтому нам кажется не вполне корректным связывать создание *РЖ* в целом и «Княгини Трубецкой»⁴ в частности со статьей Добролюбова.

Из приведенного пассажа следует, кроме того, что событий, сопоставимых по значению с восстанием декабристов, в отечественной истории нет, а значит, раз уж о самих декабристах в печати говорить нельзя, то нужно говорить об их женах. И это утверждение спорно — как мы уже отметили, после амнистии тексты самих декабристов, пусть и с купюрами, начали появляться в печати.

³ «...княгиня Трубецкая, (задуманная им еще при мне)» [Чернышевский: 701]; «при мне» — т. е. до ареста Чернышевского в 1862 г.

⁴ Далее — *КТ*.

На наш взгляд, выбор Некрасова пал именно на «обобщенного декабриста» в поэме «Дедушка» и на жен декабристов позже, в *РЖ*, по иным причинам.

Публичное высказывание о декабристах в «Дедушке» было своеобразным способом рефлексии над другим, более близким Некрасову по времени политическим процессом — процессом нечаевцев⁵. Размышления о «революционерах разного времени» — основная тема «Дедушки»: в Саше можно угадать одного из будущих революционеров 70–80-х гг.⁶ Образ обобщенного, а не конкретного декабриста позволяет Некрасову говорить именно о явлении, не смещая внимание на личности.

Переходя к *РЖ*, заметим, что на тот момент в России начинает набирать обороты женское движение, усиливается интерес к «женскому вопросу». Нарастание этого интереса видно и среди окружавших Некрасова женщин: так, в 1860 г. его знакомая Н. П. Шаликова выпускает одну из самых «феминистских» (в современной терминологии) своих повестей — «Крайнее средство» [Шаликова], посвященную Н. В. Стасовой, во второй половине XIX в. возглавлявшей женское движение в России. Можно предположить, что Некрасов отчасти реализует общественный запрос на тексты о «сильных женщинах». Однако если прежде он делал свою героиню крестьянкой или, во всяком случае, женщиной незнатного происхождения («В дороге» (1846), «Еду ли ночью по улице темной» (1847), «Мороз, Красный нос» (1864)), то в *РЖ* героинями становятся именно дворянки/аристократки — для Некрасова это значительная смена вектора женской темы. На момент выхода *РЖ* женских воспоминаний о «репрессиях» и ссылке, кроме «Своеручных записок княгини Долгорукой» (как и «Записки княгини Волконской», предназначавшихся изначально для семьи), на русском языке не было.

⁵ Основное судебное разбирательство по этому делу проходило летом 1871 г., однако первые масштабные аресты начались уже в марте 1869 г.

⁶ Укажем на небезынтересную параллель: сходный ретроспективный взгляд революционера на молодого человека, выступающего на то же поприще политической борьбы, отчасти даже страха за него, можно обнаружить у П. Ф. Якубовича, первого биографа Некрасова, в стихотворении «У сфинксов» (1903).

Возвращаясь к цитате из статьи Битюговой, следует задаться вопросом — а так ли много в декабристских поэмах Некрасова революции как таковой? На самом деле, ее практически нет. Она звучит как фоновая музыка: мы знаем, что именно попытка государственного переворота привела декабристов на виселицу и каторгу, но в текстах Некрасова эти аспекты затрагиваются лишь косвенно — речь идет скорее о женском горе и трудной судьбе, расставании с родными ради долга, тяготах путешествия и ссылки. Однако если в *РЖ* мы видим события, непосредственно следующие за восстанием (отъезд жен в Сибирь), то в «Дедушке» разворачивается другая тема — речь идет не о прошлом, а о том, как оно изменило человека.

«Княгиня Т***» вышла в «Отечественных записках» в 1872 г. Еще до публикации с ней ознакомился М. С. Волконский. Об этом он пишет в предисловии к опубликованным в 1904 г. «Запискам» своей матери:

Однажды, встретив меня в театре, Некрасов сказал мне, что написал поэму: «Княгиня Е. И. Трубецкая», и просил меня ее прочесть и сделать свои замечания. <...> я готов сообщить свои замечания в том лишь случае, если автор их примет. Получив на это утвердительный ответ Николая Алексеевича, а на следующий день и саму поэму в корректурном еще виде, я тотчас ее прочел и сvez автору с своими замечаниями, касавшимися, преимущественно, характеров описываемых лиц. В некоторых местах, для красоты мысли и стиха, он изменил характер этой высокодобродетельной и кроткой сердцем женщины, на что я и обратил его внимание. Многие замечания он принял, но от некоторых отказался и, между прочим, отказался выпустить четверостишие, в котором княгиня бросает куском грязи в только что покинутое ей высшее петербургское общество <...> к которому она, в действительности, стремилась душой из дальней ссылки до конца своих дней [Волконский: 151–152].

Основным источником *КТ* принято считать «Записки декабриста» А. Е. Розена (см. об этом: [Некрасов IV: 571; Розанова]). Однако еще до начала работы Некрасова над поэмами в печати появились «Воспоминания князя Евгения Петровича Оболенского» (Лейпциг, 1861). Они вышли по-русски, как и напечатанные за два года до этого «Записки Фон-Визина» и «Записки декабриста», вышедшие девять лет спустя. Существенно, что все это русскоязычные источники: Некрасов не владел в достаточной степени ни одним

иностранным языком. При этом некоторые детали он мог почерпнуть только из «Воспоминаний» Оболенского.

Так, декабрист подробно рассказывает о прибытии княгини Трубецкой к мужу, и ряд подробностей этого описания впоследствии появляется у Некрасова.

«Воспоминания... Оболенского»	КТ
...отправилась в дальнейший путь в сопровождении <i>секретаря графа Лаваля, француза Mr. Vaucher</i> ; не доезжая ста или более верст до Красноярска — карета ее сломалась — починить ее было невозможно — княгиня не долго думала, села в перекладную телегу — и таким образом доехала до Красноярска, откуда она послала тарантас, ею купленный, за своим <i>спутником, который не мог выдержать тяжелой езды, и остановился на станции</i> ⁷ [Оболенский: 40].	А секретарь отца (в крестах, Чтоб наводить дорогой страх) <...> Княгинин спутник так устал, Что под Иркутском захворал [Некрасов IV: 125, 136].

Как известно, первоначальное название поэм — «Декабристки» — было снято Некрасовым и заменено на «Русские женщины». Примечательно, что Оболенский именно о Волконской и Трубецкой пишет: «Прибытие этих двух высоких *женщин, Русских по сердцу*, высоких по характеру, благотельно подействовало на нас всех» [Оболенский: 48]⁸. Таким образом, акцентирование «русскости» мы видим уже у одного из участников восстания. На наш взгляд, важно, что Некрасов прибегает к формулировке Розена (или очень близкой), которая как бы стирает различия между поехавшими в Сибирь женщинами. Поэт встраивает Трубецкую и Волконскую в длинный ряд своих героинь, сильных характером и замечательных героическими обстоятельствами биографии.

И в «Воспоминаниях» Оболенского, и в «Записках М. А. Бестужева» присутствует описание тюрьмы — Петропавловской крепости, в которой они содержались. Некрасов мог использовать эти описания для лучшего понимания устройства крепости и обрисовки свидания Трубецкой с мужем.

⁷ Курсив наш.

⁸ Курсив наш.

«Воспоминания... Оболенского»	«Записки... Бестужева»
Моя комната <в Александровском равелине. — С. К.> была отделена от всех прочих номеров; ее называли офицерскою. Особый часовой стоял на страже у моих дверей. Немая прислуга, немые приставники, все покрывалось мраком неизвестности [Оболенский: 22].	Я был помещен <в Шлисельбурге. — С. К.> в маленькую комнату в 4 квадратных шага; из этого надо вычесть печь, выступающую в комнату, место для кровати, стола и табурета. Это была та самая комната, где содержался Иван А. Ульрих <...>. Комната стояла отдельно, не в ряду с другими номерами <...>. Те комнаты были просторны и светлы [Бестужев: 176].
<i>КТ</i>	
Пред нею длинный и сырой Подземный коридор, У каждой двери часовой, Все двери на запор. Прибою волн подобный плеск Снаружи слышен ей; Внутри — бряцанье, ружей блеск При свете фонарей; Да отдаленный шум шагов И долгий гул от них, Да перекрестный бой часов, Да крики часовых... [Некрасов IV: 132]	

В *КТ* присутствуют аллюзии на исторические и околоисторические тексты Пушкина.

«Борис Годунов»	<i>КТ</i>
Мне снилось, что лестница крутая Меня вела на башню; с высоты Мне виделась Москва, что муравейник; Внизу народ на площади кипел И на меня указывал со смехом, И стыдно мне и страшно становилось — И, падая стремглав, я пробуждался... [Пушкин: 20]	Уснула... Башня снится ей... Она вверх стоит; Знакомый город перед ней Волнуется, шумит; К обширной площади бегут Несметные толпы <...> Народ галдел, народ зевал, Едва ли сотый понимал, Что делается тут... Зато посмеивался в ус,

	Лукаво шуря взор, Знакомый с бурями француз, Столичный куафер... <...> Княгиня, память потеряв, Вперед рванулась и стремглав Упала с высоты! [Некрасов IV: 131–132]
--	--

«Борис Годунов» — сочинение, осмысляющее феномен самозванчества; равным образом *КТ*, историческая поэма, — способ осмысления декабристского восстания.

Зачем Некрасову был необходим этот диалог с Пушкиным, и как он переосмысляет первоначальную сцену? На наш взгляд, параллель между Григорием Отрепьевым и княгиней Трубецкой — инверсия. Отрепьев, покинув монастырь, добрался до самых верхов. Княгиня же, принадлежавшая к высшему обществу, возможная фаворитка императора, оказалась в удалении от всего мира, в Сибири и в добровольной ссылке, что можно сравнить с той отрешенностью от мира, которую дает монастырь. Разная в этих отрывках и толпа — если у Пушкина она смотрит на героя неодобрительно и даже осмеивает его, то у Некрасова никто не смеется, а кто-то, возможно, и сострадает княгине. Через толпу может выражаться разное отношение к деяниям Отрепьева, с одной стороны, и мужа княгини — с другой: если первый был самозванцем, незаконно пытавшимся занять престол, то Трубецкой и другие декабристы были поборниками справедливого, конституционного правления, так и не реализовавшими свои амбиции.

Возможно, это и игра Некрасова с некоторыми современными ему воззрениями на участников восстания. Так, например, Н. И. Греч в своих «Записках» рассуждает о декабристах как о «благонравных детях, играющих обоюдоострыми кинжалами, сжигавших фейерверки под пороховыми бочками» [Греч: 348]. Возможно, соотнесение участников восстания с незаконно претендующим на престол Григорием Отрепьевым было сделано в угоду цензуре.

Напрашивается сопоставление Трубецкой (а вместе с ней и Волконской) с еще одной пушкинской героиней — Машей Мироновой. У всех троих возлюбленные — участники мятежа (с той разницей, что Гринев не собирался свергать власть, в отличие от Трубецкого и Волконского), а милость Екатерины II, спасающая

Гринева, находит себе некоторую параллель и в указе Николая I о том, что жен декабристов на заставах нужно отговаривать ехать в Сибирь. В 1825 г. спасти самих декабристов от ссылки было невозможно, однако этот указ (и возможность развода) были попыткой спасти хотя бы их жен. Сама Трубецкая говорит:

Скажи, что делать? Я сильна
Могу я страшно мстить!
Достанет мужества в груди,
Готовность горяча,
Просить ли надо?.. <курсив наш. — С. К.>
[Некрасов IV: 133]

Первый женский взгляд на ссыльную жизнь политически неугодных дала Н. Б. Долгорукая — следование традиции ее записок Некрасов декларирует в *КВ*, вкладывая эти слова, что характерно, в уста Пушкина:

Пускай долговечнее мрамор могил,
Чем крест деревянный в пустыне,
Но мир Долгорукой еще не забыл,
А Бирона нет и в помине [Там же: 170].

Возможно, именно следование «долгоруковской» традиции дало подзаголовок *КВ* — «Бабушкины записки».

Таким образом, кроме записок Оболенского и Бестужева, иных новых мемуарных источников *КТ* нам обнаружить не удалось⁹. Однако эта скудость тоже показательна. Ни Розен, ни Оболенский не пишут о том, как княгиня покидала Петербург, как рушились ее отношения со сформировавшимся с детства окружением, как она потеряла почти все социальные связи. Не имея возможности опереться на источник, Некрасов был вынужден достраивать образ героини самостоятельно и, как можно понять из суждения М. С. Волконского, не всегда успешно.

По замечанию К. И. Чуковского, «Некрасов хорошо понимал, что художественная правда имеет свои законы и далеко не всегда

⁹ Мы не видим необходимости пересказывать уже доказанные параллели между «Записками декабриста» Розена и *КТ*, сошлемся на чрезвычайно подробно разворачивающую этот сюжет статью И. А. Битюговой [Битюгова].

совпадает с правдой мелких житейских случайностей» [Чуковский: 227]. По всей видимости, в случае *КТ* художественная правда все же перевесила действительность, что повлекло за собой *overinterpretation* судьбы княгини.

О том, что с действительной судьбой Трубецкой до момента ее прибытия в Сибирь Некрасов был знаком плохо, говорит и то место, которое в поэме занимает ее диалог с губернатором — вся вторая часть. По-видимому, такой объем отведен этому диалогу еще и потому, что он достаточно подробно описан у Розена.

Нельзя исключать, что в *КТ* Некрасов еще не ставил перед собой задачи создать точный портрет — скорее, пробовал перо в исторических поэмах, и материал оказался не таким простым, каким выглядел на первый взгляд. При работе над текстами о современниках (поэмы «В. Г. Белинский», например) нужды так глубоко погружаться в исторический и биографический материал у Некрасова не было: он жил в эпохе и знал ее. Исторические же поэмы потребовали иного подхода и показали невыигрышность искусственного образа, когда разговор идет о конкретных людях.

Поэмами цикла *РЖ* Некрасов отвечает на общественный запрос, касающийся не только фактов жизни и деятельности декабристов, но и романтизации этой жизни, причем делает это не прямо, а через работу с биографией их жен. Одновременно это позволяет создать тексты о сильных женщинах из дворянского (а не крестьянского, как это обычно бывает у Некрасова) сословия.

Во многом основанные на реальных источниках, эти поэмы предоставили право голоса не самим декабристам, которые активно писали и публиковали мемуары и другие тексты публицистического характера, а связанным с ними женщинам, которые еще не имели возможности высказываться публично от собственного лица.

ЛИТЕРАТУРА

Бестужев: *Бестужев М.* Записки М. А. Бестужева // Русская старина. 1870. Т. II. Волконский: Поэма «Русские женщины» (Из предисловия М. С. Волконского к «Запискам княгини Волконской») // Чешихин-Ветринский В. Е. Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников, письмах и несобранных произведениях. М., 1911.

- Добролюбов: *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6: Статьи и рецензии. 1860. М.; Л., 1963.
- Некрасов IV: *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 4. Поэмы 1855–1877 гг. Л., 1982.
- Оболенский: Воспоминания князя Евгения Петровича Оболенского. Leipzig, 1861.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 7. Драматические произведения. СПб., 2009.
- Рассвет: *Нарская Е.* <Шаликова Н. П.> Крайнее средство // Рассвет. 1860. № 5, 7.
- Чернышевский: *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. XV. М., 1950.
- Битюгова: *Битюгова И. А.* Поэма Некрасова «Княгиня Трубецкая» (Анализ и идейно-художественная проблематика) // Некрасовский сборник. Т. 2. 1956.
- Розанова: *Розанова Л. А.* Историко-революционные поэмы Н. А. Некрасова («Дедушка», «Русские женщины»). Дисс. ... канд. филол. наук / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1952.
- Чуковский: *Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 10: Мастерство Некрасова. Статьи 1960–1969. М., 2012.

О ВОЗМОЖНОМ ПРОТОТИПЕ ФЕТЮКОВИЧА В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Марина Булахова
(Тарту)

Фигура Фетюковича, защитника Мити Карамазова, не раз привлекала внимание исследователей. Историки литературы единодушно называют в качестве прототипа знаменитого адвоката В. Д. Спасовича (на основании фонетического сходства фамилий, известного интереса Достоевского к делу Кроненберга, а также названия главы «Прелюбодей мысли», отсылающей к тосту Спасовича на одном из адвокатских корпоративных обедов [Достоевский 15: X, 362–363]).

Л. П. Гроссман также отмечал в Фетюковиче черты П. А. Александрова, защитника Веры Засулич (Достоевский присутствовал на процессе) [Там же: 363]. П. Тороп сравнивает Фетюковича и Александрова на основании другого дела:

Отношение к ходу процесса и действиям адвоката, выработанное на основе газетной информации, является критерием оценки и Кутаисского дела. Там суд оправдал евреев, обвиненных в похищении и умерщвлении крестьянской девочки. Достоевский выразил свое возмущение в письме к О. Новиковой: «Как отвратительно, что кутаисских жидов оправдали. Тут несомненно они виноваты. Я убежден из процесса и из всего, и из подлой защиты Александрова, который замечательный здесь негодяй — «адвокат нанятая совесть» [Тороп: 35].

Таким образом, мысль о том, что Фетюкович вобрал в себя черты как минимум нескольких адвокатов эпохи, не нова. Не умаляя роли Спасовича, который в любом случае в образе Фетюковича останется на первом плане, мы хотели бы дополнить «происхождение» Фетюковича еще одним важным контекстом — речь пойдет о судебном процессе по делу Умецких (1867 г.), который также связан с насилием над ребенком.

Четырнадцатилетняя девочка Ольга Умецкая совершила серию поджогов в имении своих родителей. Она начала с хозяйственных

построек, но последний пожар произошел в доме, где жили родители и где в момент поджога спал отец Ольги, о чем ей было известно. Это позволяет нам сравнивать дело Умецкой с делом Карамазова, т. к. поджог помещения, где заведомо находится человек, — деяние, в целом, довольно близкое к умышленному убийству (в данном случае — к отцеубийству).

Умецкие обращались с детьми очень дурно. Суд обратил внимание на то, что из 22 детей до подросткового возраста дожили только пятеро, что для дворянской семьи было редкостью. Дети сначала жили вдали от родителей, в степи на воспитании у слуг, затем их привозили в имение в качестве рабочей силы. Применялись телесные наказания, в частности, медицинская экспертиза Ольги подтвердила перелом пальца многолетней давности — девочка объяснила, что мать била ее по рукам во время обучения игре на фортепиано (здесь и далее сведения и цитаты, относящиеся к делу, черпаются из [Нос]). Все эти обстоятельства подтолкнули Ольгу к поджогам, в полном соответствии с данными криминальной статистики, которые показывали, что так называемое «зажигательство» — способ выражения протеста, присущий именно женщинам от 14 до 20 лет [Максимов: 187].

Дело это вызвало большой общественный резонанс. «Дело Умецких — сообщал корреспондент, — знакомо в каширском уезде всем и каждому; задолго до суда приобрело громкую известность. Говорили, что это дело одно из самых необыкновенных, что подобного ему еще не было со времени введения судебной реформы» [Сакулин; Бельчиков: 208]. Общество ждало примерного наказания родителей и полного оправдания девочки. Достоевский в то время находился за границей и узнавал о ходе процесса из газет:

Так и рвусь в Россию. Вот уж по делу Умецких не оставил бы без своего слова, напечатал бы его. Как приеду, так сам лично пойду, по судам и проч. Присяжные наши — лучше невозможно. Но что касается судей, то можно пожелать несколько поболее образования и практики. И знаете чего еще: нравственных начал. Без этого основания ничего не устроится,

— пишет он А. Н. Майкову [Достоевский 30: XXVIII. II, 228]. Как мы полагаем, под «судьями» в данной цитате имеется в виду не только конкретный председатель суда В. А. Аристов, но и «судейские» вообще, включая прокурора и адвоката Ольги, о котором

речь пойдет далее. Возмущение писателя зафиксировала его жена Анна Григорьевна:

Вечером мы отправились с Федей гулять, он мне долго рассказывал то, что прочитал в газетах, именно, историю Ольги Умецкой, бедной девушки, как мне ее было жаль, что за твердый характер: сказала, что я поджигала, да так и стояла на этом, хотя никто того не подтвердил, она могла бы отказаться от своего показания. Несчастная девушка 2 раза хотела броситься в окно, один раз повеситься, уж с веревки сняли, так ей было хорошо дома жить, а эти подлые отец и мать, это не люди, это какие-то звери, когда приходится родить, отправляются в другую деревню, там родят, потом забрасывают детей до 7–8 лет, чем хотите, тем и питайтесь, а сами богатые люди, сами имеют состояние и хвастаются им. Как это этих людей ничем не наказали? Если бы мне дали бы волю, я бы, кажется, повесила их, так мне они отвратительны [Достоевская: 99–100].

Достоевский планировал вывести Ольгу Умецкую в качестве героини своего нового романа — образ девушки, страдающей под депотическим гнетом своей семьи, вошел в план «Идиота», затем существенно трансформировался, и отголоски его мы видим в Настасье Филипповне (см., напр.: [Мочульский: 292]).

На процессе 1867 г. Ольгу защищал князь Александр Иванович Урусов, на тот момент — юный выпускник юридического факультета Московского университета и кандидат на судебные должности, в будущем — один из самых известных адвокатов «первого созыва».

Прежде чем перейти к сопоставлению адвокатских речей на процессе Умецких и в романе «Братья Карамазовы», необходимо напомнить существо «карамазовского дела». Итак, Дмитрий Карамазов обвинялся в убийстве своего отца и краже у него полутора тысяч рублей. Эта сумма исчезла из кабинета Федора Павловича и одновременно появилась у Мити, о чем, благодаря его шумному кутежу, стало известно всему городу — это и послужило основной косвенной уликой против Дмитрия, в то время как прямых улик не было. Речь адвоката, столичной знаменитости Фетюковича, приведена в двух главах двенадцатой книги романа. Первая глава называется: «Денег не было. Грабежа не было», а вторая — «Да и убийства не было». Эти заглавия исчерпывающе описывают адвокатскую стратегию Фетюковича. Сначала он методично разбивает

многочисленные косвенные улики и подводит присяжных к другому подозреваемому (покойному Смердякову), а в финальной части речи позволяет себе эффектный пуант: по его мысли, даже если предположить, что Дмитрий Федорович действительно убил отца, моральные качества Федора Павловича таковы, что его нельзя считать настоящим отцом, а значит, его убийство нельзя считать отцеубийством.

Ту же самую тактику защиты мы видим на процессе Умецких в исполнении Урусова. Свою речь адвокат начинает со слов: «Для того, чтобы вернее достигалась моя задача, я сначала представляю вам картину жизни Умецких. Нам нужно знать, с кем мы имеем дело; нам нужно определить что это за люди: действительно ли они заслуживают имя отца и матери» [Нос: 85]. Далее следует продолжительный экскурс в тяжелое детство Ольги Умецкой, которое чрезвычайно напоминает историю мальчиков Карамазовых: дети жили отдельно от родителей, в стесненных материальных условиях, воспитывались слугами. Наконец, защитник также эффектно допускает, что Ольга, возможно, и совершила эти поджоги («Так или иначе, она производит четыре пожара или берет чужую вину пожаров на себя. И то, и другое можно допустить одинаково, потому что для Ольги все равно — за чужую вину она пострадает или за свою, лишь бы выйти из родительского дома, после которого никакое наказание не страшно» [Там же: 87]), но «здесь идет речь о том, следует ли вменить преступление, вынужденное жестоким обращением и злоупотреблением родительской власти» [Там же: 88].

Таким образом, два из 17 вопросов, поставленных перед присяжными заседателями, звучали так: «Виновен ли отставной губернский секретарь Владимир Михайлов Умецкий в том, что чрез употребление во зло родительской власти вовлек малолетнюю дочь свою в совершение вышеозначенных преступлений? Виновна ли в том же жена Владимира Умецкого, Екатерина Михайловна?» Присяжные признали родителей Умецких по этим пунктам виновными, но заслуживающими снисхождения. И тут возникла юридическая коллизия, которая вошла в учебники уголовного права (см., напр.: [Лохвицкий]). Дело в том, что формулировка вопросов именно в таком виде была волюнтаристским ходом обвинения совместно с Урусовым (который по отношению к родителям, защищая дочь, также играл роль обвинителя). В действительности статьи

«Вовлечение ребенка в совершение преступления чрез употребление во зло родительской власти» не существовало в Уложении о наказаниях. Сложилась странная ситуация: Умецкие были признаны виновными в формально несуществующем преступлении и отпущены с формулировкой «виновны, но наказанию не подвергать»:

По решению присяжных заседателей, губернский секретарь Владимир Михайлов и жена его Екатерина Михайлова Умецкие признаны виновными в вовлечении в преступление несовершеннолетней дочери своей Ольги — в поджоге их дома, чрез злоупотребление родительской власти и жестокое обращение с нею. В законе, — я должен заявить суду, — нет наказания за такое преступление», — так сказал товарищ прокурора на кассационном слушании [Нос: 97].

Коллизию преодолел кассационный департамент сената: было решено применить аналогию со ст. 1476, посвященной доведению до самоубийства:

Так как этот закон (1476 ст. Уложения) определяет виновным наказанье не за умышленное побуждением одним лицом другого к самоубийству, что составляет особое, более тяжкое преступление, предусмотренное в 1475 ст. Уложения и подвергающее ответственности за пособие в убийстве, а лишь карает виновных за такое жестокое обращение с сверренным их попечению лицом, обращение, которое довело до отчаяния, выразившееся в посягательстве на собственную жизнь, то затем нельзя не признать, что предусмотренное этим законом преступление в существенных его чертах имеет большое сходство с образом действия Владимира и Екатерины Умецких, в отношении к малолетней дочери их Ольге, которая жестоким обращением с ней родителей, как признали присяжные, также доведена была до отчаяния; разница только в том, что в виду закона было отчаяние, выражающееся в посягательстве на убийство, а в настоящем случае отчаяние, происшедшее от тех же причин, выразилось *впадением в преступление* <курсив наш. — М. Б.> несчастной жертвы злоупотребления родительской власти; но очевидно, что разница эта вовсе несущественна, ибо она зависит не от образа действий виновных родителей, а от обстоятельств от них не зависевших и в особенности от характера малолетней. Поэтому хотя присяжные и признали недоказанным посягательство Ольги Умецкой на самоубийство, однако это несколько не воспрепятствовало суду <...> применить закон к преступным действиям ее родителей [Лохвицкий: 547].

Так возник прецедент: формулировка «доведение до самоубийства» была перефразирована, и нерадивые родители были наказаны за «доведение до преступления» путем «варварского обращения с дочерью» (Урусов).

Доказательством того, что Достоевский в ходе работы над этой частью романа помнил о процессе, состоявшемся чуть более десяти лет назад, служит упоминание А. И. Урусова в черновых набросках к роману, хотя значение его здесь не вполне ясно:

След<ователь>: «Но интересное дельце, прокурор, на всю Россию можно блеснуть (хи-хи)».

Прокурор <здесь и далее курсив автора. — М. В.>: «Я {Далее было: так} полагаю, что у него может явиться рука, выпишут защитника — Миусов, эта Вершонская...».

След<ователь>: «Да, но вы их раздавите, Иннокентий Семенович, — надо служить истине, общему делу» (и д. Щедрин, кн. Урусов) [Достоевский 30: XV, 304].

Также известна отсылка к делу Умецких в диалоге Лизы Хохлаковой и Алеши:

— Я ужасно хочу зажечь дом, Алеша, наш дом, вы мне все не верите?
— Почему же? Есть даже дети, лет по двенадцати, которым очень хочется зажечь что-нибудь, и они зажигают. Это вроде болезни [Там же: 22].

В сцене суда у Достоевского, как нам кажется, есть еще одна отсылка к делу Умецких. Когда присяжные уходят на совещание, публика отдыхает, обсуждает процесс, прогнозирует. Слышатся разные реплики, и одна из них: «Господа, положим, красноречие. Но ведь нельзя же и отцам ломать головы безменами. Иначе до чего же дойдем?» [Там же: 177] Синтаксически фраза устроена двусмысленно: нельзя, чтобы отцы ломали головы или им ломали? Здесь происходит контаминация двух дел: именно безменом избил дочь Умецкий накануне последнего пожара (этот предмет часто упоминался на суде [Нос: 60, 63, 66, 67, 71]), а голова проломлена у Федора Павловича Карамазова (совсем другим орудием, пестиком или пресс-папье — в зависимости от того, кого считать убийцей).

Можно с уверенностью говорить о том, что Достоевский обратил внимание на Урусова во время процесса Умецких. Это фамилия упоминается в записных тетрадах № 10 и № 11 [Сакулин; Бельчиков 1970: 209]. Помимо дела Умецкой, Достоевский достоверно

интересовался как минимум тремя процессами, где Урусов участвовал в качестве защитника: плотицынское дело [Достоевский 15: X, 411], дело Дмитриевой и Каструбо-Корицкого [Строганова], а также нечаевское дело. В библиотеке Достоевского обнаружена книга «Очерки и пародии» В. П. Буренина (об очерке «Адвокат Орлецкий» и о прозрачном изображении Урусова в нем см. [Альтман: 330; Булахова: 52–53]), известен интерес писателя к сатире Буренина 1870-х гг. [Виноградов: 89–108].

Немаловажно также и то, что Урусов, как и Спасович, выступал защитником в нечаевском процессе. Речь Урусова была самой радикальной из адвокатских. По сути, здесь он снова старался представить подзащитного Успенского как «доведенного до преступления», только уже не злоупотреблениями родительской власти, а злоупотреблениями власти самодержавной. По его мысли, скромный, тихий, склонный к мирным реформам Успенский переходит на сторону Нечаева после реакционных действий властей. «Не имея права собираться, открыто помогать своим нуждам, молодежь весьма легко вовлекается в тайные ассоциации» [ПВ: 4]. Кроме того, он последовательно развенчивает формальные обвинения. Если речь Фетюковича строится по схеме «Денег не было. Грабежа не было. Да и убийства не было», то стратегию Урусова можно охарактеризовать как: «Уголовного компонента дела не было. Заговора не было. Да и преступления не было, потому что политическое убийство — это не преступление»:

Если вы, господа судьи, не разрывали на куски царя за то, что он из подлой трусости ссылал на каторгу тысячи невинных людей и из личной прихоти посылал войска на бойню, то имеете ли вы право убийство Иванова, совершенное ввиду спасения большинства, считать преступлением? [Нечаевцы: 169]

Речь Спасовича строилась на других приемах: он скорее пытался убедить суд, что невинные молодые люди просто попали под обаяние Нечаева, оступились по неопытности, но не заслуживают суровой кары и т. д. За свою речь Урусов был арестован и выслан из столицы [Степанова: 43].

Таким образом, защитник Ольги Умецкой последовательно отстаивал идею о том, что власть предержавные (будь то родители или правительство) ответственны за преступления своих подопечных и могут даже провоцировать такие преступления в свою сторону.

Что делает с этой идеей Достоевский? Во-первых, он ослабляет ее тем, что подставляет вместо четырнадцатилетней Ольги взрослого Митю, которого уже не может извинять свежесть детских травм и дурное воспитание. Более того, Достоевский совмещает в одном герое Урусова и Спасовича, который в своей речи по делу Кроненберга отстаивал нечто прямо противоположное (оправдывал насилие отца над ребенком дурным поведением ребенка). Это неожиданное сближение подчеркивает, что, по мысли Достоевского, в действительности защитники совершенно равнодушны к истине, к истинным эмоциям и моральным исканиям. Они оправдывают абсолютно разных преступников одним и тем же приемом. В отличие от писателей, адвокаты не ставят дилемму о правильности мести плохим родителям, а заранее разрешают ее однозначно — так, как это выгодно им в данный момент.

ЛИТЕРАТУРА

- Достоевская: *Достоевская А. Г.* Дневник. М., 2013.
- Достоевский 15: *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1989–1996.
- Достоевский 30: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Лохвицкий: *Лохвицкий А. В.* Курс русского уголовного права. СПб., 1871.
- Максимов: *Максимов С. В.* Сибирь и каторга: В 3 ч. СПб., 1871.
- Нечаевцы: Нечаев и нечаевцы: сборник материалов / Сост. Б. П. Козьмин. М.; Л., 1931.
- Нос: *Нос А. Е.* Замечательные судебные дела. М., 1869.
- ПВ: Правительственный вестник. 1871. № 165. 13 (25 июля).
- Альтман: *Альтман М. С.* Русские писатели и ученые в русской литературе XIX в. (материалы для словаря литературных прототипов) // Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы. Нижний Новгород, 1965.
- Булахова: *Булахова М. С.* Образ адвоката в русской прозе 1864–1894 гг. / Тартуский университет. Тарту, 2021. — (рукопись).
- Виноградов: *Виноградов В. В.* Известный очерк-фельетон Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы, 1961. № 1.
- Мочульский: *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980.
- Сакулин; Бельчиков: Из архива Достоевского. Идиот. Незданные материалы / Под ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.; Л., 1931 (Репринт: Дюссельдорф, 1970).

Степанова: *Степанова А. В.* Ссылный адвокат А. И. Урусов // Известия Саратовского университета. Т. X. Серия История. Международные отношения. Саратов, 2010. Вып. 1.

Строганова: *Строганова Е. Н.* Другая Вера Павловна: судебный процесс по «делу Дмитриевой» // Женщины. Тексты. Общество. Тверь, 2014.

Тороп: *Тороп П.* Достоевский: история и идеология. Тарту, 1997.

«САМОЗВАННЫЕ ГОРБУНОВЫ» И РАЗГОВОРНЫЙ ЖАНР В РОССИИ 1860–70-х гг.

Сергей Халтурин
(Москва / Тарту)

Во второй половине XIX века в русской литературе и театре формируется жанр «сцены». Это короткие зарисовки из обыденной жизни, выполненные в диалогической форме, как правило с драматически оформленным рамочным текстом. Многие сцены изображают быт непривилегированных сословий: купцов, крестьян, рабочих, прислуги, городской бедноты. Произведения этого жанра создают, в частности, такие авторы как А. Н. Островский, В. А. Слепцов и Н. В. Успенский. Тексты публикуются в главных литературных журналах и ставятся на сценах императорских театров. В 1860–70-е гг. жанр сцен усваивается массовой литературой. Они появляются на страницах тонких юмористических журналов и газет. Отдельные сборники сцен печатаются анонимно или под псевдонимами. Часто их авторы не являются профессиональными писателями. Также в этом жанре активно выступают актеры. Они рассказывают сцены в сольных выступлениях перед публикой, гастролируют по стране.

В этом жанре с 1850-х гг. работает И. Ф. Горбунов. Он выступает на литературных вечерах, поступает на сцену сперва Малого, а после переезда из Москвы в Петербург — на сцену Александринского театра, публикуется в «Отечественных записках» и «Современнике», а также в юмористических изданиях. С 1860-х гг. Горбунов устраивает собственные вечера, гастролирует по империи, публикует сборники своих сцен. В это время у Горбунова появляются подражатели. Из воспоминаний современников известны случаи, когда он сам попадал на представления артистов, которые выдавали себя за него и выступали с его репертуаром, «самозванных Горбуновых» ([Шереметев 1907в: 281]; см. также: [Новости и Биржевая газета; Оболенский: 366; Плещеев: 120–121]). Появлялись и печатные подделки под Горбунова: сборники сцен, подписанные его фамилией, выходили в 1870-х гг. В этой

статье будет проанализировано, как творчество Горбунова воспринималось его подражателями, какие особенности его творчества воспроизводились в ориентированных на него текстах и в чем заключалось отличие подделок от оригинала. Это позволит проследить на примере Горбунова видоизменение жанра сцен при движении от полюса «большой» литературы в массовую литературу и сферу развлечений.

Одним из первых подражателей Горбунова был его брат О. Ф. Горбунов¹. Он исполнял свои сцены в Москве в публичных садах и трактирах [Иллюстрированная газета]. Сборник его сцен был издан в 1867 г., вскоре после его ранней смерти, и переиздавался четыре раза: в том же 1867, в 1870, 1874 и 1900 гг. Анонимная критическая заметка, появившаяся в «Книжном вестнике» после выхода первого издания, красноречиво умалчивала о недавно умершем Оресте, рассказывала об Иване и его подражателях и завершалась сентенцией: «Г. Ор. Горбунов <...> на днях умер в Москве, следовательно, *de mortuis nihil*, но живущим подражателям Г. Ив. Горб. мы не посоветовали бы издавать свои “сцены”» [Книжный вестник: 81]. Сокращая латинскую фразу “*de mortuis aut bene aut nihil*” («о мертвых или хорошо, или ничего») до «о мертвых ничего», автор дает понять, что не может сказать ничего хорошего об умершем авторе, поэтому не говорит ничего. Однако перед этим его критика обрушивается на живых авторов.

По мнению рецензента, даже сам Иван Горбунов к 1867 г. «променял служение искусству на чечевичную похлебку» и стал «подражателем прежнего Горбунова» [Там же]. Его талант измелечал, общественные интересы тоже изменились, и теперь Иван Горбунов может только «потешать» публику и сочинять «бесцветную пошлость». Еще сильнее достается подражателям Горбунова:

Если всего того, что мы высказали, не видит сам *талантливый* <здесь и далее курсив автора. — С. Х.> г. Горбунов, то ни о чем подобном даже и не грезилось толпе его *бездарных* подражателей, которые <...> значительно расплодилось в русском обществе, и которые в любительских спектаклях, а чаще еще на разных вечерах — коверкая свое произношение и силясь что-то создать — своими судорожными потугами производят только омерзение в слушателях, хотя сколько-

¹ Здесь и далее с инициалами упоминается О. Ф. Горбунов, без инициалов — И. Ф. Горбунов.

нибудь чутких. В тщании своем подражать г. Горбунову — они чуть ли не напоминают карликов, рядящихся в маску и котурны Геркулеса [Книжный вестник: 81].

Оставляя за скобками оценочные суждения критика, нужно признать, что в основных положениях его замечания справедливы. Кажется, что Горбунову действительно была менее интересна литературная деятельность, чем театр и представление со сцены. 1860-е гг. — время, когда Горбунов активно выступает со своими рассказами, начинает гастролировать по России и издает свои сочинения преимущественно в газетах и юмористических журналах.

Однако Горбунов все-таки заботился и о своей литературной репутации. По воспоминаниям современников, он тщательно выбирал сцены для публикации, различал сцены, которые потом печатал в сборниках, которые выпускал в газетах и которые совсем не записывал [Максимов; Шереметев 1907a]. Из-за этого многие сцены Горбунова не сохранились и воспроизводились впоследствии по воспоминаниям слушателей. Так, в первом сборнике 1861 г. напечатаны всего 8 сцен, каждая состоит из нескольких действий. Еще три подобных сцены добавляются во втором издании 1866 г. При этом в обоих изданиях отсутствуют самые старые из исполнявшихся в то время Горбуновым сцен: «Сцена у квартального надзирателя», «Сцена у пушки» и «Мастеровой» [Горбунов 1907: 11; Шереметев 1907б: 514]. Они появляются только в третьем издании 1870 г. В отличие от сцен, которые Горбунов публиковал прежде, это короткие зарисовки, занимающие от одной до восьми страниц. Короткие сцены и монологи будут появляться в сборниках Горбунова и позднее, но в конце 1860-х гг. он строго различает то, что исполняет перед публикой (короткие анекдотические сценки) и то, что публикует (более каноничные драматические сцены).

Этого нельзя сказать о его двойниках, которые появлялись в печати в 1870-е гг. В фондах РГБ и РНБ находятся четыре переиздания сборника «Сцен из народного быта», подписанных фамилией Горбунова². Уже подзаголовки сборников говорят, что они предназначены не для чтения, а «для рассказов на театральной сцене и семейных вечерах». Это указывает на то, что авторы этих

² В каталогах они неверно атрибутируются Горбунову, хотя об их подлинности заявляли составители собрания сочинений Горбунова еще в 1907 г. [Библиография: 588].

сборников действуют в массовом субполе литературы, ориентируясь на внешние для литературы запросы, если описывать ситуацию в терминах теории поля литературы П. Бурдьё [Бурдьё]. Эти книги состоят по большей части из одно- или двухстраничных зарисовок, что позволяет предположить ориентацию псевдо-Горбунова на жанр устных рассказов Горбунова, а не на его публикации. Это же относится и к сборнику О. Ф. Горбунова. В дальнейшем подобные сборники будут выпускать актеры и рассказчики, издавая исполнявшиеся ими сцены.

Что касается содержания сцен, то сюжеты подражателей Горбунова тематически близки сюжетам подлинного Горбунова. Они также строятся вокруг неудачного взаимодействия простого человека с государством, невежества, пьянства. Однако есть и существенные отличия. Во-первых, если у Горбунова, наряду с городом, действие многих сцен происходит в деревне, то у его подражателей почти нет деревенских сцен. Соответственно, и персонажи — это купцы, фабричные, прислуга, городская беднота, но почти никогда не сельские жители. Добавляются и новые сюжеты. Поскольку действие сцен по большей части происходит в городе, юмор во многих из них строится на взаимодействии плохо образованных персонажей с реалиями городской культуры: театром и другими зрелищами, книжными лавками, железной дорогой.

Внимание к современным городским реалиям является признаком жанра сцены в юмористической массовой литературе второй половины XIX в. Подробный анализ сцен, публиковавшихся в малой прессе 1860–1880-х гг., предпринял А. П. Чудаков в работе «Мир Чехова» [Чудаков]. Он сообщает, что важной характеристикой жанра сцен является «полная инклюзия <...> повествователя в изображаемый мир, в который и он, и его читатель погружены в равной мере» [Там же: 34]. Чудаков объясняет эту особенность функцией жанра: «сценка нацелена на изображение обыденного, рядового, повседневного бытового положения — это “эпизод”, “картина”, “снимок”, “дагеротип”» [Там же: 38]. Привычная читателю ситуация обозначается ремарками, после чего следует изображение того, что выходит за рамки обыденности, «позволяется включать не только то, что характерно, существенно, важно, но и то, что просто любопытно, завлекательно, злободневно, смешно» [Там же]. Соответственно, сцены, создававшиеся для исполнения в публичных садах, кабаках или на эстраде, должны были

учитывать жизненный опыт слушателей. Поэтому появляются сцены из жизни прислуги, мещан, фабричных, купцов, описывающие типичные или наоборот необычные ситуации из их жизни, и не появляются сцены из жизни крестьян. Опубликованные же тексты Горбунова, надо полагать, в это время ориентируются на литературные образцы, наиболее явные из которых — купеческие пьесы Островского, крестьянские сцены «Ночное» М. А. Стасовича, в постановке которых играл Горбунов (см. [Кони: 262; Максимов: 181; Роли: 565; Шереметев 1907б: 516]), «Бежин луг» И. С. Тургенева, с которым сравнивали сцены Горбунова «Лес» [Шереметев 1907а: 317; Шереметев 1907в: 288].

Внимание к реалиям, как замечает Чудаков, выражается

в особой фельетонной точности <...>, демонстрирующей совершенное знание автором и приглашающей читателя, живущего в мире этих вещей, такое знание проверить и разделить. Автору-юмористу недостаточно, например, просто сказать о хорошем качестве сигар героя или об искусственном происхождении «прелестей» героини. Он должен назвать точный адрес, цену, размер [Чудаков: 34].

Подобная фельетонная точность встречается в подделках под Горбунова и в рассказах самого Горбунова, предназначенных для сцены. Так, монологи О. Ф. Горбунова и Горбунова, имеющие одинаковое заглавие «Блонден», описывают выступление американского канатоходца Шарля Блондена в 1864 г., персонажи сцены псевдо-Горбунова «В харчевне» обсуждают визит в Россию мексиканской женщины с гипертрихозом Юлии Пастраны в 1859 г., а в одном из изданий сцены «Сиамские близнецы» даже сделана сноска о визите в Россию Чанга и Энга Банкеров: «сиамские близнецы были в России летом 1870 г. (см. Всероссийский календарь на 1871 г.)» [Горбунов 1880: 94], при этом сама сцена была впервые опубликована в том же 1871 г. Показательна и сноска в сцене «Лотерейный билет»: по сюжету пожилой купец узнает, что его служанка выиграла в лотерею, зовет ее в жены, а когда оказывается, что произошла ошибка в номере билета, отказывается от своего предложения. В сцене называется номер выигравшего билета «10109», а в сноске указано, что этот номер вымышленный [Там же: 140]. Таким образом, жанр сцен, переходя в массовую литературу, низовую прессу и на подмостки, приобретает злободневность и особую связь с современной реальностью.

Далее значимое место в юморе подражателей Горбунова занимают бытовые ситуации: обман при торговле, взаимодействие наемного работника с хозяином, сплетни, брань, отношения полов. Это могут быть сюжеты, связанные с телесностью, как, например, в сцене О. Ф. Горбунова «Странница у доктора», где старуха жалуется врачу, что ее одолевают «мечты» в образе «красивого мужчины» [Горбунов 1867: 114]. Сюжеты также могут быть построены вокруг ситуации флирта, чаще всего неудачного, как в сценах псевдо-Горбунова «На бульваре» или «Любовь повара», или вокруг супружеской измены, «любовинка» [Горбунов 1880: 23], как это называет персонаж-слушатель из сцены «В затруднительном положении». Персонаж-рассказчик в этой сцене, крестьянин-отходник, завел любовницу в Петербурге, а она приехала за ним в деревню и рассказала об этом его жене. Любовной темы почти нет в опубликованных сценах самого Горбунова.

Наконец, отличается способ передачи простонародной речи. Подражатели Горбунова активно прибегают к фонетическим подражаниям, отсутствующим у Горбунова даже в коротких сценах. Рецензент О. Ф. Горбунова называет это «коверкать свой язык» [Книжный вестник: 80]. Передаются различные фонетические диалектные особенности, однако эти звукоподражания встречаются от случая к случаю, несистематично, и, кажется, являются стилизацией не под настоящую диалектную речь, которую можно услышать от крестьян-отходников в городе, а некий собирательный образ «народной речи», в которой есть черты разных диалектов. Время от времени графически передается даже аканье, свойственное и русскому литературному языку, например, в слове «калбаса» [Горбунов 1868: 59]. Вероятно, в этом случае идет речь о столь же спонтанной стилизации безграмотной «народной» письменной речи.

В сценах Горбунова народная речь передается в основном лексическими средствами, причем не через диалектизмы, а через просторечия и — при изображении определенных профессиональных групп — через арг. Этот способ используют и подражатели Горбунова, иногда давая в сносках пояснения просторечным и реже диалектным словам. Кроме того, псевдо-Горбунов вставляет в речь персонажей пословицы и поговорки, также снабжая их комментарием, причем иногда спорным. Например, к поговорке «как меня лизнул» со значением «быстро исчезнуть», «ускользнуть» дается

сноска: «мень — сокращ. пламень» [Горбунов 1880: 4], хотя, например, у В. И. Даля дано не менее убедительное толкование этого слова: «рыба <...>, налим» [Даль: 324]. Тексты, создаваемые, видимо, людьми далекими от народной культуры, которые пытаются подражать речи народа, создают неправдоподобный образ народной речи, который работает на экзотизацию образа народа, вероятно, вопреки авторской интенции. Можно предположить, что слушателями эта речь воспринималась как нечто смешное именно вследствие ее несходства с настоящей речью. Ориентированные на печать тексты Горбунова стилизуют речь более аккуратно. Кроме того, Горбунов сам по рождению принадлежал к крестьянам Московской губернии и мог правдоподобно изображать их речь.

Подведем итог. Сцены подражателей Горбунова, которые были проанализированы в этой статье, создавались для исполнения со сцены и ориентировались на устные рассказы Горбунова. Возможно, и для сцен, которые появлялись в это время в низовой прессе, устное бытование жанра сцен тоже имело значение. Так или иначе, эти тексты не претендовали на статус в литературе и создавались с целью развлечения публики, в отличие от творчества Горбунова, который в больших сценах ориентировался на литературную традицию. Этим текстам свойствен особый образ читательской или слушательской аудитории, в соответствии с которым организуется и художественный мир произведений: он должен быть знаком слушателю, привычен и конкретен. На слушателей ориентирован особый юмор этих сцен, связанный с бытовыми темами и телесным низом. Наконец, речь персонажей, стилизованная под «простонародную» речь, с одной стороны, должна приближать персонажей к народным слушателям, а с другой стороны, работает на комический эффект, потому что не похожа на настоящую речь.

ЛИТЕРАТУРА

- Горбунов 1867: *Горбунов О. Ф.* Сцены из народного быта. М., 1867.
Горбунов 1880: *Горбунов.* Сцены из народного быта. СПб., 1880.
Горбунов 1907: *Горбунов И. Ф.* Из воспоминаний // Горбунов И. Ф. Сочинения. 1907. Т. 3. С. 3–38.
Даль: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1881.

- Иллюстрированная газета: [Б. п.] Некролог // Иллюстрированная газета. 1867. 2 марта.
- Книжный вестник: [Б. п.] Сцены из нар. быта. Соч. Ор. Горбунова // Книжный вестник. 1867. № 4. С. 80–81.
- Максимов: *Максимов С. В.* Неподражаемый рассказчик // Горбунов. Сочинения. Т. 3. С. 160–182.
- Новости и Биржевая газета: [Б. п.] Свет и тени // Новости и Биржевая газета. 1883. 2 ноября.
- Оболенский: *Оболенский Д. Д.* Из воспоминаний о Горбунове // Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 3. СПб., 1907. С. 362–371.
- Плещеев: *Плещеев А. А.* Что вспомнилось. Актеры и писатели. СПб., 1914. Т. III.
- Роли: [Б. п.] Роли, иггранные И. Ф. Горбуновым // Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 3. СПб., 1907. С. 565–566.
- Шереметев 1907а: *Шереметев П. С.* Отзвуки рассказов Горбунова // Горбунов И. Ф. Сочинения. СПб., 1907. Т. 3. С. 295–362.
- Шереметев 1907в: *Шереметев С. Д.* Воспоминания об И. Ф. Горбунове // Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 3. СПб., 1907. С. 371–383.
- Библиография: [Б. п.] Библиография // Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 3. СПб., 1907. С. 588–589.
- Бурдые: *Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
- Кони: *Кони А. Ф.* И. Ф. Горбунов // Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 3. СПб., 1907. С. 190–274.
- Чудаков: *Чудаков А. П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986.
- Шереметев 1907б: *Г. П. III.* [Шереметев П. С.] Материалы для биографии // Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 3. СПб., 1907. С. 511–560.

МОНОСТИХ В. БРЮСОВА «О ЗАКРОЙ СВОИ БЛЕДНЫЕ НОГИ»: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РЕЦЕПЦИИ

Мария Гремякина
(Москва)

Моностих В. Брюсова «О закрой свои бледные ноги» (1895) [РС-3] стал одним из главных манифестов русского символизма и, благодаря своему новаторскому и эпатажному потенциалу, довольно быстро распространился в поле литературы. Основной этап канонизации «бледных ног» состоялся еще при жизни автора: дискурсивный взрыв вокруг публикации текста (полемика в критике, пародии) неизбежно и довольно скоро повлек за собой попытки его принятия и «усвоения». Мы рассмотрим только некоторые свидетельства синхронной рецепции стихотворения (до смерти Брюсова в 1924 г.) с целью проследить, как менялась реакция на брюсовский эксперимент и какими интерпретациями он обрастал в ходе бытования.

Теоретическим подспорьем в нашей работе служит модель поля литературы П. Бурдьё [Бурдьё], которая предполагает, что литературный процесс движим агентами и институциями, борющимися за разные виды капитала (преимущественно символического) и в целом — за артистическую легитимность. В бурдьёвской оптике Брюсов описывается как агент литературного производства, а его одностишие — как манифестация, позволившая автору упрочить свою позицию в иерархии поля.

Итак, публикация «бледных ног» ознаменовала вступление в литературное поле Брюсова как активного агента: поэт-«новобранец» своей манифестацией привел поле в движение и оказался в его элитарном секторе, дискредитировав актуальные эстетические конвенции (связанные, прежде всего, с представлением о форме литературного произведения). Брюсов программировал восприятие текста, считая, что главная задача идеального «адресата» — активизировать воображение при чтении и уловить настроение автора,

но в то же время отмечал, что не каждый на это способен, признавая недостижимыми «общепонятность или общедоступность» [Брюсов I: 48]. И действительно, появление моностиха спровоцировало широкий резонанс среди читающей публики: за «бледными ногами» закрепился статус «совершенной бессмыслицы» [Толстой: 321] и «чуждачества» [Волынский: 245], а сам Брюсов прослыл «не то — наивным младенцем, не то остроумным шутником» [Гриневич: 329]. Но несмотря на то, что первоначально поэт заработал спорную репутацию, ему удалось заявить о себе и увеличить свой символический капитал.

В первую очередь современники Брюсова были эпатированы экзотической формой текста¹ и самим фактом авторской провокации: так, В. Долгинцев в письме поэту (1895) признавался, что «до одностишия <...> еще никто не додумывался» [Брюсов II: 682]. Показательно в этом плане и более позднее свидетельство Ю. Тынянова (1924):

<...> оскорбляли не столько самые слова, сколько то, что стихотворение было однострочным, что в нем чувствовался эксперимент. <...> «Почему одна строка?» — было первым вопросом читателей «Русского Богатства» и «Вестника Европы», и только вторым вопросом было: «Что это за ноги?» [Тынянов: 267].

Особой формой реакции поля литературы на брюсовский текст, которая включала неприятие и одновременно переработку моно-

¹ Здесь необходимо сделать важную оговорку: все-таки до «бледных ног» моностихи в русской литературной традиции были. Среди них исследователи обязательно упоминают эпитафии Карамзина («Покойся, милый прах, до радостного утра!», 1792) и Державина («Здесь лежит Суворов», 1800) [Кузьмин: 110], причем первая была реактуализирована в романе Достоевского «Идиот» (гл. I, ч. IV). Почему же тогда современники восприняли брюсовское одностишие как новшество? Возможно, причина такого «провала» в культурной памяти заключается в значительной исторической дистанции, которая отделяет «бледные ноги» от текстов предшественников. К тому же Брюсов решает иные художественные задачи: если у Карамзина и Державина форма моностиха predetermined жанровой окраской, то «бледные ноги» были написаны ради эксперимента и предполагали использование старой формы в новой эстетической функции.

стиха культурой, стало его пародирование. Большинство синхронных пародий на «бледные ноги» обыгрывали факт однострочности брюсовского текста, а также его физиологическую образность. Яркий тому пример — одностишия В. Буренина, претендовавшие на деконструкцию символистской эстетики: под маской вымышленного автора Митрофана Гордого-Безмордого он сочинил в 1901 г. «три однострочных шедевра: “Оближи свои бледные пальцы”, “Тихо высморкай носик лилейный” и “Не стриги никогда свои ногти”» [Буренин: 2]. Надо заметить, что одни пародисты эксплуатировали брюсовскую формулу для создания такого же краткого высказывания (как Буренин или, скажем, один анонимный фельетонист — «О, застегни свой жилет!» [Пильский: 276]), а другие целенаправленно разрушали принцип однострочности, словно дополняя оригинальный текст и формируя более цельное, развернутое произведение (см. своеобразный ответ Брюсову Саши Черного — «О закрой свои бледные ноги, / Бледно-русые ноги свои!» [Вертинский: 73] — или пародию студента Петербургского университета А. Малиновского, который вслед за Бурениным травмировал брюсовский телесный план:

О, закрой свои бледные ноги!
Уши ваткою с маслом заткни
И, чтоб не было в горле изжоги,
Мятных капель штук двадцать прими
<...> [Иванова: 294]).

Примерно через десять лет после публикации одностишия отношение к нему стало более лояльным, читатели все больше проникались «сочувствием» к Брюсову: например, М. Волошин назвал «эту маленькую строчку <...> тяжелым жерновом в тысячи пудов» для поэта-символиста [Волошин I: 409]. В то же время возник ряд теорий генезиса «бледных ног»: так, И. Анненский предположил, что моностих мог быть фрагментом очередного незавершенного Брюсовым перевода из французских символистов, в частности, Малларме [Анненский: 328], а Н. Лернер настаивал на античных истоках стихотворения [ИВ: 1027].

В попытке сгладить когнитивный диссонанс реципиенты брюсовского текста порождали новые интерпретации. Самая ранняя (и, надо сказать, очевидная с точки зрения имманентных свойств моностиха) принадлежит В. Розанову, который наделял

стихотворение эротическими коннотациями: он полагал, что взгляд лирического субъекта, обращающегося к загадочной женщине, «проникнут ощущениями и желаниями» (1895) [Розанов: 165–166]. Это соображение представляется справедливым, особенно если учитывать общее тяготение ранних символистов к эротизму и схожие «пикантные» образы у самого Брюсова — например, «бледные ноги» фигурируют в стихотворении «Утро, раннее утро...» (1895), написанном вскоре после одностийшия: «Я сожму твои бледные ноги, / Зацелую в томленьи колени» [Брюсов III: 59–60].

Тем не менее, в критическом дискурсе возобладали иная трактовка моностиха — религиозная, которая актуализировалась позднее, в 1910-е гг. Одним из первых на потенциальный библейский подтекст стихотворения обратил внимание Эллис: «А между тем никто из “критиков” и не подозревал, что строка о “бледных ногах” начинала собой стихотворение, обращенное к Распятию, искалеченное цензурой...» (1910) [Эллис: 118]. Год спустя А. Измайлов предложил смежное объяснение текста: «Какой смысл могло иметь ваше одностийшище о “бледных ногах”? Правда ли, будто оно относилось к снятому с креста Христу? В таком случае в нем в самом деле был смысл» [Измайлов: 395].

Дополнительные религиозные коннотации текста объяснил В. Шершеневич, вспоминая о встрече с Брюсовым в начале 1910-х:

<...> он мне рассказал (возможно, что это была очередная мистификация, которые очень любил Брюсов), что, прочитав в одном романе восклицание Иуды, увидевшего «бледные ноги» распятого Христа, захотел воплотить этот крик предателя в одну строку, впрочем, в другой раз Брюсов мне сказал, что эта строка — начало поэмы об Иуде, поэмы, позже уничтоженной автором [Шершеневич: 456–457].

Отметим, что Шершеневич неслучайно отмечает склонность Брюсова к мистификациям и запутыванию публики — в этом состояла работа поэта над созданием своего загадочного имиджа и отбором читательской аудитории.

Брюсов действительно интриговал читателей, опровергая домыслы интерпретаторов «бледных ног» и подбрасывая новые ключи к «разгадке» стихотворения. Об этом свидетельствует К. Эрберг, документируя реплику Брюсова в беседе с Вяч. Ивановым в 1905 г.: «Чего, чего только не плели газетные писаки по поводу этой строки, <...> а это просто обращение к распятию: католические такие

бывают “раскрашенные”» [Эрберг: 124]. Однако уже в 1912 г. поэт дезавуировал собственную более раннюю трактовку моно стиха, настаивая на «античном» генезисе текста:

Нет. Я не разумел этого. Тогда, в самом начале, я и Бальмонт ничуть не меньше, чем и сейчас, интересовались всякими новыми формами стиха. Мы остановились на факте, что у римлян были законченные стихотворения в одну строку. <...> Я просто хотел сделать такую попытку с русским стихом [Измайлов: 395].

Как мы показали, библейских интерпретаций брюсовского текста было много, но практически в каждой «бледные ноги» атрибутировались распятому или уже снятому с креста Иисусу (при этом иногда в моно стихе усматривали экфрасис, имплицитный обращение к распятию как декоративному атрибуту христианского культа). Чем было обусловлено закрепление религиозных коннотаций одностишия в поле модернистской литературы? Конечно, Брюсов спровоцировал появление соответствующих истолкований в критическом дискурсе благодаря своим противоречивым публичным заявлениям. Вместе с тем сама по себе авторская интерпретация могла быть вторично смоделированной. На наш взгляд, окружение образа «бледных ног» библейским семантическим ореолом могло быть обусловлено подспудным усвоением агентами эпохи знакового сюжета, репрезентированного в «Идиоте» Достоевского. В сцене разговора Мышкина и Рогожина о вере в Бога (ч. II, гл. IV) и в эпизоде с «Моим необходимым объяснением» Ипполита Терентьева (гл. III, ч. VI) описывается картина Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в Гробу» — натуралистическое изображение «только что снятого со креста» Иисуса [Достоевский: 219–220, 410], в чьем облике выделяются бескровные, мертвенно-бледные ноги. Полотно интересовало не только Достоевского, но и Карамзина в «Письмах русского путешественника» [Карамзин: 208], однако образ «телесного» Спасителя актуализирует для поля модернизма именно Достоевский, которого в то время (в конце 1900-х – начале 1910-х) активно читали и ставили в столичных театрах [Бурмистрова: 106].

Рефлексы моно стиха в нескольких модернистских поэтических текстах в очередной раз указывают на его религиозные коннотации, хотя эти тексты по-своему откликаются и на брюсовский эротизм. Так, образ «бледных ног» после Брюсова впервые появляется

в стихотворении И. Эренбурга «С той поры, как ушла я в бегинки...» (1910), иллюстрирующем страстную любовь монахини к Христу:

И под вечер так странно легко мне
Разглядеть его бледные ноги,
И на них, точно красные маки,
Чуть алеют кровавые знаки [Эренбург: 99].

Поэт не только воспроизводит размер одностишия (трехстопный анапест с женской клаузулой), но и воплощает сакральное и плотское тематические начала, рассматриваемые нами как основные семантические компоненты брюсовского текста.

«Бледные ноги» не только у Эренбурга, но и в большинстве других символистских рефлексов моностиха принадлежат Иисусу. Например, соответствующий образ переосмысляет М. Волошин в четырнадцатом стихотворении из венка сонетов “*Lunaria*” (1913): «И пленных солнц рассыпется прибой / У бледных ног Йешуа Бен-Пандира» [Волошин II: 214]. Д. В. Кузьмин отмечает, что Волошин довел смелый мотив Брюсова до почти кошунственного вида [Кузьмин: 136]: Иисус именуется по-талмудически «Бен-Пандира», что на иврите означает «сын развратника». Для сравнения процитируем отрывок из стихотворения Ф. Сологуба «Под сению Креста рыдающая мать...» (1919), где рисуется более традиционная фигура распятого Христа (но по-прежнему с «бледными ногами»): «Оставил Мать Свою, — осталось ей обнять / Лишь ноги бледные измученного сына» [Сологуб I: 384–385].

Примечателен еще один более ранний текст Сологуба — «Изменил я тебе, неземная...» (1896):

Я, невеста, тебе изменил,
Очарованный девой телесной.
Я твой холод блаженный забыл.
О, закрой меня ризой небесной,
От земных распалющихся сил! [Сологуб II: 163].

Здесь уже нет образа «бледных ног», зато возникает синтаксическая конструкция, подобная брюсовской — риторическое обращение с междометием «О» и императивом «закрой». Мы наблюдаем метрическое и условное тематическое сходство этого текста с одностишием (примерно такое же, как и в случае с Эренбургом): в нем

лирический герой взывает к обожествленной возлюбленной и раскаивается в том, что был очарован «земной женой» — тем самым Сологуб вновь актуализирует категории телесного и духовного, важные для интерпретации стихотворения Брюсова.

Наконец, потенциальный рефлекс моностиха заключен в «Степи» Б. Пастернака (1918), где лирический субъект ожидает уединения с возлюбленной на лоне природы:

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит,
 Когда, когда не: — в Начале
 Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
 Волчцы по Чулкам Торчали?
 Закрой их, любимая! Запорошит!
 <...> [Пастернак: 45].

Герой Пастернака обращается к адресатке с просьбой «закрыть чулки», метонимически связанные с женскими ногами. Интересно, что и здесь эротический контекст переплетается с библейским (о многочисленных реминисценциях Книги Бытия в «Степи» написано довольно много — см. [Жолковский: 120–121; Бройтман: 410–423] и др.).

Краткий обзор вышеперечисленных текстов демонстрирует, что самой популярной трактовкой моностиха была религиозная, причем она стала объектом оживленных дискуссий примерно в 1910-е (тогда появились отчетливые рефлексy «бледных ног» в поэзии, а в критике были предприняты первые попытки обнаружить сакральный смысл стихотворения). Вместе с тем в поэтической репликации одностишия прослеживается закономерность, частично нами уже выявленная: наряду с религиозным содержанием в текстах-рефлексах фигурируют мотивы телесной любви и эротики, неоднократно обыгрывается ситуация грехопадения. Такая тематическая организация стихотворений, как нам кажется, восходит к базовым прочтениям брюсовского оригинала и имплицитно совмещает их.

Подведем итоги. «Бледные ноги» вызвали колоссальный резонанс в литературном производстве — стало ясно, что публика не была подготовлена к радикальным эстетическим переменам. Брюсов сумел нащупать эту «уязвимость» читателей, испытал их своей манифестацией и тем самым создал почву для дальнейших футуристских экспериментов. Поэт, в свою очередь, тоже прошел через

испытание в виде непонимания и насмешек, однако, выдержав шквал критики, он добился признания как новой (или «хорошо забытой старой») стихотворной формы, так и символизма в целом; с социологической точки зрения, Брюсов упрочил позицию в поле литературы и увеличил собственные социальный и символический капиталы.

Со смертью Брюсова символизм начал распадаться как институция внутри поля литературы и, согласно классификации З. Г. Минц, еще в начале 1910-х [Минц] стал восприниматься как факт относительно далекого прошлого и впоследствии даже приобрел некоторый налет «музейности» (в этом отношении показательны публикация в 1927 г. писем Брюсова к Перцову [Брюсов-Перцов] и дневников поэта [Брюсов IV], выпуск в 1937 г. тома «Литературного наследства», посвященного творчеству символистов [ЛН] и т. д.). На это также указывает С. Есенин в некрологе Брюсову: «Русский символизм кончился давно, но со смертью Брюсова он канул в Лету окончательно» [Есенин: 81]. И если память о Брюсове после его смерти с течением времени неизбежно стиралась, то монотонных «отделился» от автора и остался бытовать в культуре — в мемуарной, художественной литературе и даже в современных массмедиа (но это — тема для отдельного исследования).

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский: *Анненский И. Ф.* О современном лиризме // Анненский И. Ф. Книга отражений. М., 1979. С. 328–382.
- Брюсов I: *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea. М., 1975.
- Брюсов II: *Брюсов В. Я.* Письма из рабочих тетрадей / Публ. С. И. Гиндина // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. первая. М., 1991.
- Брюсов III: *Брюсов В. Я.* Полное собрание сочинений и переводов. Т. 1. Юношеские стихотворения. Chefs d'Œuvre. Me eum esse. (Стихи 1892–1899 г.). СПб., 1913.
- Брюсов IV: *Брюсов В. Я.* Дневники: 1891–1910. М., 1927.
- Брюсов-Перцов: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (1894–1896). М., 1927.
- Буренин: *Граф Алексис-Жасминов (Буренин В. П.)* Новый талант, а может быть<,> даже гений // Новое время. 1901. 4 мая. С. 2.
- Волошин I: *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.

- Волошин П: *Волошин М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы (1899–1926). М., 2003.
- Волынский: *Волынский А.* Современная русская поэзия // Северные цветы. М., 1902. С. 225–246.
- Гриневич: *Гриневич П. Ф.* Очерки русской поэзии. СПб., 1911.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Идиот: Роман в четырех частях. М., 1983.
- Есенин: *Есенин С. А.* Валерий Брюсов // Есенин С. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 1962. С. 81–82.
- ИВ: Исторический вестник. 1912. № 6.
- Измайлов: *Измайлов А. А.* Литературный Олимп: Характеристики, встречи, портреты, автографы. М., 1911.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1964. С. 77–604.
- ЛН: Литературное наследство. Т. 27–28. Символисты. М., 1937.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990.
- Пильский: *Пильский П.* «Свинанини... Свинана» // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Т. 5. Рига, 1999. С. 271–276.
- Розанов: *Розанов В. В.* Сочинения. Т. 1. Религия и культура. М., 1990.
- РС-3: Русские символисты. Лето 1895 года. М., 1895.
- Сологуб I: *Сологуб Ф.* Собрание стихотворений. Т. 5. СПб., 2002.
- Сологуб II: *Сологуб Ф.* Стихотворения. СПб., 2000.
- Толстой: *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 30. Произведения 1882–1898. М., 1951. С. 303–426.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Валерий Брюсов // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 259–282.
- Шершеневич: *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 21–299.
- Эллис: *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1996.
- Эрберг: *Эрберг К.* Воспоминания // Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1977 г. Л., 1979.
- Эренбург: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. СПб, 2000.
- Бройтман: *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2006.
- Бурдые: *Бурдые П.* Поле литературы // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. М.; СПб., 2005. С. 365–472.
- Бурмистрова: *Бурмистрова А. В.* Инсценировки романов Достоевского (первые опыты) // Неизвестный Достоевский. 2019. № 3. С. 96–115.
- Жолковский: *Жолковский А. К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.

Иванова: *Иванова Е. В.* «Бледные ноги» в судьбе Валерия Брюсова // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 288–295.

Кузьмин: *Кузьмин Д. В.* Русский моностих. Очерк истории и теории. М., 2016.

Минц: *Минц З. Г.* Об эволюции русского символизма // Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 175–189.

«ЮГО-ЗАПАД» КАК ШКОЛА (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ К ТЕМЕ)

Екатерина Тарасова
(Москва)

В 1916 году в очерке «Одесса» И. Бабель возвестил появление новой литературной силы: «...надо освежить кровь. Становится душно. Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда — из солнечных степей, обтекаемых морем» [Бабель: I, 8]. В начале следующего десятилетия целый ряд амбициозных молодых писателей покидает Одессу, чтобы обосноваться в Москве и занять передовые позиции в строительстве советской литературы. Почти все они дебютировали на страницах одесских газет 1910-х гг. Вокруг юных авторов складывались сменяющие друг друга литературные объединения — «Кружок молодых поэтов» (1914), «Зеленая лампа» (1915), «Коллектив поэтов» (1920–1922). Поэтические одесские вечера прекратились из-за отъездов участников, импульс которым дали В. Катаев и Ю. Олеша. В 1921 г. они отправились в Харьков по приглашению В. Нарбута для работы в местной прессе, а на следующий год решились на переезд в Москву. Параллельно этому, сосредоточившись на малой повествовательной форме, путь в большую литературу прокладывал И. Бабель, в 1911 покинувший родной город для учебы в Киеве. Из новой плеяды одесских авторов Бабель первым нашел своего читателя: уже в 1916 г. его рассказы были высоко оценены М. Горьким.

В Москве новым местом встреч одесских авторов стала редакция газеты железнодорожников «Гудок», куда вслед за Олешей и Катаевым стягиваются их приятели-одесситы. В 1923 г. сотрудником «Гудка» становится И. Ильф, разделивший вместе с Олешей комнату в общежитии при типографии. Тогда же в Москве осваивается и Е. Петров, постепенно входя в писательскую компанию старшего брата. В «Гудок» он устраивается только в 1926 г., после демобилизации, когда на «четвертой полосе» вместе с Катаевым, Олешей и Ильфом уже работают Л. Славин, С. Гехт и С. Бондарин. Фельетонная обработка писем рабкоров сопровождалась тесным дружеским общением, обменом шутками и творческими идеями.

Общеизвестно, что появление на свет «нового писателя» Ильфа-Петрова произошло после того, как в редакции «Гудка» Катаев подарил будущим соавторам авантюрный сюжет о бриллиантах, спрятанных в стуле.

Еще в 1923 г. журнал «Огонек» планировал издать коллективный сборник молодых одесских писателей. В воспоминаниях Г. Н. Гребнева этот гипотетический сборник упоминается под заглавием «Семь одесситов». В него должны были войти тексты Гехта, Славина, Ильфа, Багрицкого, Колычева, Гребнева и Паустовского. Последний хоть и был родом из Москвы, но все же несколько лет жил под одесским солнцем и близко общался с южным литературным содружеством. Предисловие для этого сборника написал Бабель, выступив в роли старшего автора-одессита, проводника в литературу начинающих земляков: «Вот семь молодых одесситов. У них нет ни денег, ни виз. Дать бы им паспорт и три английских фунта — и они укатили бы в недостижимые страны, названия которых звонки и меланхоличны, как речь негра, ступившего на чужой берег» [Бабель: I, 58]. Бабель называет молодых одесских авторов «фламандцами», подчеркивая их стремление к изображению действительности через линзу экзотики, навеянное самой Одессой.

Бабелевское предисловие к несостоявшемуся сборнику было опубликовано лишь в 1962 году. Первым новое «южнорусское» направление в советской литературе манифестировал В. Шкловский. В статье «Юго-Запад» (1933), названной как книга стихов Э. Багрицкого, он объединил одесских авторов в литературную школу, указав на общее для «одесситов» следование западным традициям в освоении новых художественных форм, фокус на сюжетности, свойственной в том числе плутовскому роману. Как и Бабель, Шкловский указывает, что «центром новой литературной школы» стал город-порт — «город, когда-то бывший городом анекдотов, город русских левантинцев, юго-запад России» [Шкловский: 471]. Особую роль в школе «Юго-Запада» он приписывает Ильфу и Петрову: «Они — законнейшие дети южно-русской школы, больше всех от нее взявшие, больше всех ее превратившие» [Там же: 474]. Однако Шкловский вычеркивает из своих задач анализ поэтики авторов-одесситов: «Я хотел только связать их, показать общность роста и трудность освоения нового старым, переключение старого» [Там же]. Утверждение Запада как ориентира целой группы

советских авторов вызвало шквал критики, которая прозвучала на Первом съезде советских писателей и вынудила Шкловского публично отказаться от своей статьи.

Одесские корни, переезд в Москву и отдельные биографические связи являются слабым основанием для выделения новой литературной группы. Однако в произведениях авторов-южан даже непрофессиональный читатель интуитивно замечает общую юмористическую заостренность, свойственную фельетонам, схожие стилистические приемы и многочисленные тематические пересечения. Шкловский был современником авторов-южан и был лично знаком с каждым из них, а взгляд современника, да еще такого, как Шкловский, в определенном смысле всегда точен. В этой статье я попытаюсь наметить один из путей выявления художественного единства «Юго-Запада», обратив пристальное внимание на обилие физиологических деталей в произведениях «одесситов».

I

Тексты писателей-южан объединяет обилие физиологических подробностей, переведенных в комический, а иногда и в лирический план. Даже в описаниях Бабеля, порой весьма жутких, чувствуется «жизнерадостная энергия повествования, возбужденная авторским чувством свободы, раскрепощенности от тесных рамок целомудренной русской литературной традиции» [Чудакова 2007: 20]. Бабелевский физиологизм во многом обусловлен влиянием на его поэтику французских натуралистов (преимущественно Э. Золя и Ги де Мопассана), которых писатель мог свободно читать в оригинале. Примечательно, что критики конца 1920-х отмечали, что «умному и содержательному комизму» Ильфа и Петрова «явно присущи некоторые “европейские” черты», а в «стилистике “перезахватывающих” новелл Олеша близок к современным французам» (М. Прусту, Ж. Ромену, Ж. Жироду и др.) [Чудакова 1972: 68].

В вопросе об истоках ярко выраженного физиологизма школы «Юго-Запада» также стоит учитывать влияние поэзии В. Нарбута, видного члена ВКП(б) и близкого старшего товарища многих одесситов, не раз выручавшего их с помощью своих партийных связей. Как известно, Нарбут был главным редактором журнала «30 дней», на страницах которого печатались главы «Двенадцати стульев», когда первый роман Ильфа и Петрова еще даже не был

закончен. В книге воспоминаний Катаева «Алмазный мой венец», где Нарбут назван колченогим, подробно описано впечатление молодых одесских авторов (прежде всего Катаева и Олеси) от нарбутовских стихов, сильно сказавшихся на их формирующейся художественной манере:

Он был ироничен и терпеть не мог возвышенных выражений.

Его поэзия в основном была грубо материальной, вещественной, нарочито корявой, немзыкальной, временами даже косноязычной. <...>

Колченогий брал самый грубый, антипоэтический материал, причем вовсе не старался его опозитизировать. Наоборот. Он его еще более огрублял. Эстетика его творчества состояла именно в полном отрицании эстетики [Катаев: VII, 114].

Особый интерес у авторов-южан вызывает натуралистическое описание человеческого тела — с отказом от умолчаний о его несовершенствах и, наоборот, с педалированием неприглядных подробностей. Первым из одесситов смелости физиологических описаний выучился Бабель: «Пот, розовый, как кровь, розовый, как пена бешеной собаки, обтекал эти груди разросшегося, сладко воняющего человечьего мяса» («Король», 1921 [Бабель: I, 60]); «Калека не ответил, грубое его лицо, составленное из красного жира, из кулаков, из железа, просвечивало» («История моей голубятни», 1925 [Там же: 161]). Многие физиологические пассажи, например, Бондарина и Гехта созданы под влиянием прозы Бабеля: «Лицо его обрюзгло; жир, свисая, трясся от каждого движения» («Дындып из долины Дургун-Хоток», 1931 [Бондарин: 25]); «Живот его испуганно и гулко забурчал, как у чревоушателя, изо рта его выпал притушенный крик, он быстро схватил свой скюртук и побежал к ограде» («Человек, который забыл свою жизнь», 1927 [Гехт: 24]). Главной особенностью бабелевского стиля стала усиленная эстетизация неприглядных деталей: «Нездешнее вино разогревало желудки, сладко переламывало ноги, дурманило мозги и вызывало отрыжку, звучную, как призыв боевой трубы» («Король», 1921 [Бабель: 65]).

Схожим образом тонко выверенные физиологизмы в прозе Олеси становятся отправной точкой для открытия «лавки метафор»: «Прадед Бабичев холил свою кожу, мягко расположились

по туловищу прадеда валики жира» [Олеша: 18]. Часто вслед за непримечательной и отталкивающей деталью портрета Олеша развертывает лирическое описание, делая его изящным и живописным:

И самым главным, что вызвало во мне торжество, было то, что на пояснице его я увидел родинку, особенную, наследственную дворянскую родинку, — ту самую, полную крови, просвечивающую, нежную штучку, отстающую от тела на стебельке, по которой матери через десятки лет узнают украденных детей. <...>

На груди у него, под правой ключицей, был шрам. Круглый, несколько топорщащийся, как оттиск монеты на воске. Как будто в этом месте росла ветвь и ее отрубили. Бабичев был на каторге. Он убегал, в него стреляли [Там же].

«Зависть» открывается развернутым описанием пения Бабичева в клозете. Столь эпатажный ход, сделанный в самом начале текста, должен был по замыслу Олеша произвести сильное впечатление на читателя, поразить его смелостью физиологической картины:

Эти песни его, в которых нет ни мелодии, ни слов, а есть только одно «та-ра-ра», выкрикиваемое им на разные лады, можно толковать так: «Как мне приятно жить... та-ра! та-ра!.. Мой кишечник упруг... ра-та-та-та-ра-ри... Правильно движутся во мне соки... ра-та-та-ду-та-та... Сокращайся, кишка, сокращайся... трам-ба-ба-бум!» [Там же: 17].

В «Двенадцати стульях» есть схожий фрагмент, где возбужденное состояние Воробьянинова транслируется его организмом:

Мотив «Ходите, вы всюду бродите» бешено запрыгал в голове Ипполита Матвеевича. Наши стулья, наши, наши, наши! Об этом кричал весь его организм. «Наши!» — кричала печень. «Наши!» — подтверждала слепая кишка.

Он так обрадовался, что у него в самых неожиданных местах объявились пульсы [Ильф, Петров: I, 175–176].

В отличие от Олеша соавторы сглаживают эпатирующий план физиологии усиленным комизмом — сближаясь тем самым с прозой Катаева: «Цыганка выпатила тощий живот и важно поплыла прочь, шаркая по земле коричневыми пятками» («Ножи», 1926 [Катаев: I, 300]); «Его желтая барабанная пятка выбивала по чистому восковому полу тревожную дробь» («Золотой теленок», 1931 [Ильф,

Петров: II, 188]). Ильф и Петров гармонично встраивают натуралистические подробности в бег повествования, чтобы мимоходом рассмешить читателя, а не шокировать его смелостью описаний.

II

Критики 1920–30-х годов видели близость «одесситов» к французской прозе в «гротесковой, преломляющей и видоизменяющей игре видимым миром, вещами, ощущениями, запахами, цветами» [Чудакова 1972: 69]. Авторы школы «Юго-Запада» последовательно изгоняют чистую лирику из своей прозы, заменяя лирические интонации ироническими, а порой и саркастическими. Однако парадоксальным образом высокие подробности не переводятся одесситами в разряд низких, напротив, низкие поэтизируются, «возвышаются» до высоких.

В описании весеннего благоухания из «Двенадцати стульев» сниженные подробности встраиваются в общую для пейзажа лирическую интонацию: «Небо было в мелких облачных клетках. Из мусорного ящика несло запахом фиалки и супа пейзаж. Ветер млеял под карнизом» [Ильф, Петров: I, 100]. В пейзажной зарисовке из рассказа Катаева «Раб» (1927) схожим образом иронически обыгрывается запах фиалки, которому сопутствует куда менее поэтичный запах огурцов, пусть и парниковых: «Месяц белел над броневидами, ясный, как ноготь. На перекрестке стояли зеленые сундуки цветочниц. В синих мисках плавали фиалки. От них нежно пахло парниковыми огурцами» [Катаев: I, 312].

Описания запахов у писателей-южан часто строятся как перечни разноплановых деталей. В отличие от комических пассажей Ильфа и Петрова, физиологические детали в аналогичных конструкциях Бабеля и Олеши подчеркнута эстетизированы, сниженные детали и иронические интонации подчинены общей установке на зрелищность изображаемого мира:

Многие люди проходили по коридору мимо Ипполита Матвеевича, но от них пахло табаком, или водкой, или аптекой, или суточными щами (И. Ильф, Е. Петров. «Двенадцать стульев» (1927) [Ильф, Петров: I, 167]).

— Но кто же, кто это у него сидит? — спрашивал Бомзе, от которого несло смешанным запахом одеколона и котлет (И. Ильф, Е. Петров. «Золотой теленок» (1931) [Там же: II, 174]).

Площадь пахла дегтем, романовскими полушубками и субботним соусом (С. Гехт. «Человек, который забыл свою жизнь» (1927) [Гехт: 31]).

...навстречу музыке, деликатно заглушаемой пространствами, и тем особым запахам бала, которые состояются из духов, пота, апельсиновых шкур (Л. Славин. «Наследник» (1931) [Славин: 73]).

Всякому товару была особая цена, каждую цифру запивали бессарабским вином, пахнувшим солнцем и клопами (И. Бабель «Любка Казак» (1924) [Бабель: I, 97]).

Тяжелые волны у дамбы отдаляли меня все больше от нашего дома, пропахшего луком и еврейской судьбой (И. Бабель. «Пробуждение» (1930) [Там же: 198]).

Тот заполнил весь кабинет — этакий пленительно-неуклюжий, застенчивый, улыбающийся, загорелый, ясноглазый, этакий Левин из Толстого. Пахло от него полевыми цветами и молочными блюдами (Ю. Олеша. «Зависть» (1927) [Олеша: 17]).

Акустические образы в текстах писателей-одесситов строятся на той же игре контрастов, что и описания запахов, призваны с той же силой поразить читателя своей смелостью и новизной. Звуковые подробности в «Двенадцати стульях» часто становятся лишь мотивировкой для развертывания объемных курьезных сравнений. Ильф и Петров учились физиологизму и комически-сниженным интонациям, ориентируясь на прозу Катаева. Описания звуков из диалогии во многом напоминают акустические детали из текста катаевских «Растратчиков», ср.: в «Двенадцати стульях» (1927):

Дворник замычал низким и страстным голосом, каким иногда, среди ночной тишины, вдруг горячо и хлопотливо начинает мычать унитаз [Ильф, Петров: I, 60];

Ипполит Матвеевич издал звук открываемой двери и изо всей мочи толкнул врага стулом [Там же: 79];

Великий комбинатор издал звук, какой производит кухонная раковина, всасывающая остатки воды [Там же: 320];

и в «Растратчиках» (1926):

— Вот что, Ванечка, — сказал Филипп Степанович тем деловым и негромким голосом, смахивающим на бурчанье в животе, каким обыкновенно совещаются врачи на консилиуме [Катаев: II, 15].

В глазах потемнело, и сквозь темноту с желудочным урчанием вокруг по кафельным стенам бежала волнистая вода [Там же: 116].

Когда же плевков долетел и с треском расплюснулся о плиты, наполняя лестницу звуком сочного поцелуя [Катаев: II, 16–17].

В прозе Олеши постоянно «перебрасываются какие-то рычаги, управляющие изображением, подкручивается фокус, меняется масштаб» [Чудакова 1972: 16]. Эта техника сказалась также в построении акустических образов: «Иногда при встрече со мной из горла ее выкатывается некий маленький звук, круглая голосовая капля, вытолкнутая спазмой восторга» («Зависть», 1927 [Олеша: 25]); «Уже я не вижу птицы, я прислушиваюсь: я слышу расклеивающийся звук поцелуя» («Вишневая косточка», 1929 [Там же: 215]). С приведенным отрывком из «Зависти» перекликается одна из звуковых подробностей из прозы Бабеля: «Я протянул к Голову руки и крикнул, но звук задохся и разбух в моей гортани» («Их было девять», 1923 [Бабель: II, 213]). По контрасту с более изящной манерой Олеши физиологичность бабелевского описания представляется откровенно грубой.

Вспоминая разделение писателей на «ушатых» и «глазатых», введенное А. Ремизовым, Чудакова относит авторов-южан к последним, называя их отличительными чертами «интенсивную изобразительность, обостренное стремление к передаче зрительного облика предмета» [Чудакова 1972: 29]. Рассмотрим эпитет *перламутровый* и родственные ему метафоры, многократно возникающие в текстах авторов-южан:

Одной рукой она держится за дверную цепочку, в другой у нее стакан с перламутрово-мутной водой, откуда сильно пахнет валерьяновыми каплями (В. П. Катаев. «А+В в квадрате» (1917) [Катаев, I: 87]).

На этой свадьбе к ужину подали индюков, жареных куриц, гусей, фаршированную рыбу и уху, в которой перламутром отсвечивали лимонные озера (И. Бабель. «Король» (1921) [Бабель: I, 64]).

Тихие худые кошки взлетают за ее руками гальваническими движениями. Она расшвыривает им какие-то потроха. Пол поэтому украшен как бы перламутровыми плевками (Ю. Олеша. «Зависть» (1927) [Олеша: 25]).

За ночь на щеке огорченного до крайности Ипполита Матвеевича выскочил вулканический прыщ. Все страдания, все неудачи, вся мука погони за брильянтами — все это, казалось, ушло в прыщ и отливало

теперь перламутром, закатной вишней и синькой (И. Ильф, Е. Петров. «Двенадцать стульев» (1927) [Ильф, Петров: I, 261]).

И великий комбинатор поплыл на боку, раздвигая воды медным плечом и держа курс на северо – северо-восток, где маячил перламутровый живот Егора Скумбриевича (И. Ильф, Е. Петров. «Золотой теленок» (1931) [Там же: II, 164]).

Игровое совмещение высокого и низкого позволяет писателям-одесситам экспериментировать со стилистическими регистрами. Образ из раннего катаевского рассказа «Пленка перламутра», образ из нарбутовского стихотворения «Нежить» (1912)¹ становится в рассказе Бабеля перламутром, мерцающим в «лимонных озерах» ухи — метафорика бытового описания усиливается, ряд прозаических подробностей парадоксально эстетизируется. Пол, украшенный «перламутровыми плевками» потрохов, возникающий в «Зависти» Олеси — аналогичная по стилистике конструкция, балансирующая на грани поэтизации и грубого натурализма. В прозе Ильфа и Петрова эпитет *перламутровый* более всего нагружен комизмом: «перламутровые прыщи», образ из фельетонов Ильфа, на страницах «Двенадцати стульев» становятся выразительной деталью комического портрета Воробьянинова. Во всех выделенных случаях перламутровый цвет депозитизирован, встроен в откровенно сниженное описание.

Рассуждая о «победе изображения над повествованием» в новой советской прозе, Катаев писал: «Единственно, что меня утешает — это Гомер, который был великим изобразителем, изображение у него несет службу повествования» [Катаев: VII, 27]. Интенсивная изобразительность, предельная детализация описаний, внимание к неприглядным подробностям и их ироническое высвечивание — центральные принципы поэтики писателей-одесситов. Будто бы соревнуясь в словесном мастерстве, Бабель, Катаев и Олеса останавливают повествование описательными пассажами, призванными поразить читателя необычным образным рядом. У Ильфа и Петрова, напротив, эффектные метафоры и сравнения возникают «стыдливо», как бы между делом, — поток сжатых подробностей гармонично встраивается в бег повествования.

¹ А в крайней хате в миске — черепа на припечке
Уху задерживает пленка перламутра [Нарбут: 95].

ЛИТЕРАТУРА

- Бабель: *Бабель И.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 2006.
- Бондарин: *Бондарин С.* Дындып из долины Дургун-Хоток. М., 1935.
- Гехт: *Гехт С.* Человек, который забыл свою жизнь. Харьков, 1927.
- Ильф, Петров: *Ильф И., Петров Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 1994; Т. 2. М., 1996.
- Катаев: *Катаев В. П.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М., 1983; Т. 2. М., 1983; Т. 7. М., 1984.
- Нарбут: *Нарбут В.* Стихотворения. М., 1990.
- Олеша: *Олеша Ю.* Избранное. М., 1974.
- Славин: *Славин Л.* Наследник. М., 1990.
- Шкловский: *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М., 1990.
- Чудакова 1972: *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972.
- Чудакова 2007: *Чудакова М. О.* Разведенный пожиже: Бабель в русской литературе советского времени // Чудакова М. О. Новые работы. 2003–2006. М., 2007.

В. Ф. ХОДАСЕВИЧ О «СОВЕТСКОЙ СЛУЖБЕ»: ПРАГМАТИКА РЕДАКТИРОВАНИЯ ПОЛИТИЧЕСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ И РЕПУТАЦИЯ КРИТИКА-ЭМИГРАНТА

Дарья Луговская
(Москва)

Среди мемуаров В. Ф. Ходасевича, написанных в эмиграции в 1922–1939 гг., можно выделить одну из тематических групп — «политические» воспоминания. Традиционно в собраниях сочинений поэта они включаются в «воспоминания о себе» — группу текстов, в которых автор рассказывал о том, как «пытался быть полезным советской власти», работая в советских учреждениях в 1918–1920 гг. Эти тексты публиковались дважды, в 1920-е и 1930-е годы. В статье мы рассматриваем мемуары как один из инструментов саморепрезентации автора в эмиграции, позволявший проявлять или, напротив, ретушировать определенные факты биографии. Особенно заметна работа этого инструмента в процессе редактирования мемуаров. Причины редактирования и republicации Ходасевичем «политических» мемуаров во второй половине 1930-х составляют отдельный сюжет, позволяющий под новым углом посмотреть на биографию критика, текстологию и поэтику его мемуарных очерков.

Воспоминания о советской службе — не слишком типичная тема для литературных мемуаров. Исключение составляют «Мои службы» М. И. Цветаевой (декабрь 1925) [Цветаева] и «Советские эпизоды» П. П. Муратова [Муратов], напечатанные позднее первых «политических» текстов Ходасевича. На этом фоне его воспоминания, рассказывающие о «домашнем быте» новой власти («Белый коридор») и о службе в нескольких советских учреждениях 1918–1921 гг., становятся уникальным текстом, а авторская модель саморепрезентации — нетипичной.

Перечислим тексты, о которых пойдет речь в статье¹:

¹ Здесь мы приводим пары: первое издание мемуарного очерка и повторное, как правило, отредактированное и с новым заглавием.

1. Как я «культурно-просвещал» // Последние новости. 1925. 17 июня;
Пролеткульт и т. п. // Возрождение. 1937. 23 января.
2. Белый коридор // Дни. 1925. 1, 3, 6 ноября;
Белый коридор // Сегодня. 1937. 14, 28 ноября, 12, 19 декабря.
3. Новый Ликург // Дни. 1926. 21 февраля;
Законодатель // Возрождение. 1936. 23 апреля.
4. Парижский альбом VII // Дни. 1926. 25 июля.
5. Книжная палата (из советских воспоминаний) // Возрождение. 1932. 10, 17 ноября.

Первые из «парных» текстов пишутся до июля 1926 г., а вторые — в 1936–1937 гг. На примере трех парных текстов² мы попробуем проследить, каким образом редактировались очерки и какие обстоятельства литературной и политической жизни могли повлиять на решение Ходасевича изменить и повторно опубликовать тексты мемуаров. Сопоставление публикаций «политических» воспоминаний 1920-х и 1930-х гг. обнаруживает значимые текстологические расхождения. Представляется, что Ходасевич, редактируя тексты, выделял определенные факты своей биографии, пытаясь найти нишу в литературном поле русской эмиграции³ или же, напротив, создать почву для возвращения в советскую Россию: не случайно «политические» тексты пишутся в середине 1920-х гг. и редактируются во второй половине 1930-х, когда для поэта актуализировались обе эти перспективы.

В 1922–24 гг. Ходасевич не публиковал мемуарных текстов. Он печатал стихотворения, главы из «Поэтического хозяйства Пушкина» в журнале «Современные записки», редактировал журнал «Беседа». В газетах «Голос России», «Эпопея», «Дни» появилось несколько критических очерков, в которых он не приводил оценочных суждений о советской России и, по-видимому, надеялся

² Отметим здесь, что одной из причин републикации воспоминаний Ходасевичем была необходимость литературного заработка (что характерно и для критических очерков автора, печатавшихся в парижской газете «Возрождение», и для других мемуаров, в том числе для вошедших в «Некрополь», которые также редактировались, неоднократно печатались и по творческим соображениям, и с прагматической целью).

³ Здесь и далее в работе мы говорим о «литературном поле», используя термины П. Бурдьё [Бурдьё].

укрепить репутацию писателя, более или менее лояльного к большевикам, поскольку возвращение на родину в первые годы эмиграции все еще казалось возможным.

Прагматику перехода к «политическим» текстам в 1920-х годах очень хорошо иллюстрируют первые мемуары, которые Ходасевич создал в эмиграции — воспоминания «О себе» (1922). Текст был опубликован в ежемесячном критико-библиографическом журнале «Новая русская книга» в рубрике «Писатели — о себе», которая появилась в 1922 г., чтобы «в непринужденной и индивидуальной форме писатели смогли рассказать о своей жизни за бурные годы революции» [Писатели: 42]. Интересно, что ни один из писателей, печатавшихся в этой рубрике, не рассказывал о первых послереволюционных годах, о службе в государственных учреждениях столь подробно, как это сделал Ходасевич: как правило, эта страница биографии была представлена очень кратко, а чаще вовсе отсутствовала. Поэт же, представляясь эмигрантской аудитории, отказывается писать «автобиографию на нескольких страничках» и начинает рассказ со смерти Муни (С. Я. Киссина) 4 апреля 1916 г. [Ходасевич 1997: 73]. Выбор такой точки отсчета свидетельствует, что Ходасевич оставил за скобками биографии типичные для эмигрантов сюжеты: детство, образование, причастность к кругу поэтов-символистов. Он подробно перечислял обстоятельства «советской службы»: работа в ТЕО, лекции в Пролеткульте, заведование московским отделением «Всемирной литературы», Книжная лавка писателей, Книжная Палата, переезд в Дом Искусств. Интересно, что Ходасевич, рассказывая о жизни в Москве и Петрограде на рубеже десятилетий, не отмечал свои идейные расхождения с большевистской властью, хотя после перехода к нэпу они, безусловно, были — и были бы логичны для писателя-эмигранта. Такая позиция «полуэмигранта», склонного, скорее, вернуться в СССР, установилась уже в этом тексте. Приведенный нами отбор фактов биографии весьма примечателен: Ходасевич выстраивал образ литератора, сотрудничавшего с советской властью, хотя и по прошествии нескольких лет критически относящегося к ее начинаниям. Такая позиция характерна для большинства его текстов середины 1920-х годов. В этот период Ходасевич, отказываясь от автоцензуры, создает воспоминания о «службе» в учреждениях 1918–1920 гг., проводя в текстах две линии. С одной стороны, несколько сатирическая критика советской

власти должна сделать его в глазах эмигрантской аудитории «антибольшевистским автором». Вместе с тем, сам факт появления воспоминаний о службе новой власти, которые редко писались авторами-эмигрантами, должен был подчеркнуть, что Ходасевич пытался быть полезным советскому государству, а набор описанных фактов (но не их критическая оценка) указывал на возможность возвращения в СССР, о которой Ходасевич продолжал упоминать в письмах до конца 1926 г., когда занимал положение «полуэмигранта».

Приведем суждение самого Ходасевича о перспективах возвращения в советскую Россию. 3 июня 1925 г. поэт писал М. М. Карповичу:

Вернуться в Россию я некогда собирался, ибо выехал отсюда легально. Но постепенно большевики стали мне до того мерзки, что я, тоже постепенно, но окончательно сжег все корабли... Советские паспорта надо пролонгировать каждые полгода. Последний раз, в марте, римское посольство (т. е. советское в Риме) отказало мне в этом. Мотивы: 1) Статья о С. Родове в «Днях»; 2) о Брюсове — в «Современных записках»; 3) дурное влияние на Горького [Hughes, Malmstad: 142].

Однако в рассуждениях Ходасевича заметна хронологическая неточность: на продление паспорта в марте не могла повлиять статья о Брюсове — она появилась в «Современных записках» только через месяц, в апреле 1925 г. Это обвинение Ходасевич явно «приписывал» сотрудникам посольства [Богомолов: 211]. Тем не менее, явно, что с марта 1925 г. он должен был сомневаться в возможности возвращения в СССР. К тому же времени относится психологически важный шаг — переезд в Париж. Таким образом, 1925–1926 гг. можно считать рубежными в осмыслении Ходасевичем своего статуса эмигранта, когда он, как мы можем судить по переписке с Карповичем, не оставлял мыслей о возвращении («надеяться надо, но это не значит умно», — писал он в 1926 г.) [Ходасевич 1997: 497]. В эти «пограничные» годы Ходасевич одновременно создавал политические мемуары и искал нишу в эмигрантской литературе, начав работу над мемуарами о литераторах и сотрудничеству в периодике в качестве критика⁴. К этому можно свести

⁴ Отметим, что похожая ситуация складывалась и с поэтическим творчеством Ходасевича: стихотворения сборника «Европейская ночь»,

прагматику публикации политических текстов середины 1920-х гг.: «Как я “культурно-просвещал”», «Белый коридор», «Новый Ликург», «Парижский альбом. VII».

Во второй половине 1930-х годов первые три очерка были отредактированы и опубликованы в газете «Возрождение», заглавия некоторых текстов были заменены на более нейтральные. Прежде, чем пояснить факт републикации текстов, обратимся к одному из примеров — к паре текстов «Как я “культурно-просвещал”» (1925) и «Пролеткульт и т. п.» (1936). Прочитируем начало очерка 1925 г.:

Осенью 1918 года...Ошибка моя заключалась в том, что я думал, буд-то просветительскую работу можно вести при большевиках. Вот этого я уж больше не думаю. Напротив, знаю отчетливо, что всякая (без исключения) просветительская деятельность им ненавистна. Только так-тические соображения мешают им бороться с ней так решительно, как хотелось бы... [Ходасевич 1925: 3].

Публикация же 1937 года была приурочена к пушкинскому юбилею, и Ходасевич оставил только два сюжета о «первой попытке ознакомления “широких масс” с Пушкиным» [Ходасевич 1997: 223–228] и убрал большую часть критических высказываний о советском просвещении, в том числе и приведенный выше абзац: вместо критики, актуальной для позиции Ходасевича-«полуэмигранта» в 1925 г., текст будет открываться сообщением о праздновании пушкинского юбилея и сравнением реалий современной литературной жизни СССР с обстановкой начала 1920-х :

Однако нельзя не признать, что теперешние «веяния» глубоко разнятся от всех первоначальных, «революционных», которыми были отмечены годы военного коммунизма, когда и сам Пушкин, и наука о нем были взяты на подозрение, когда русской литературой при помощи безвольного Луначарского управлял Каменев.

Невольно мне вспоминаются те времена и мои бессильные попытки «продвинуть в массы» именно Пушкина [Ходасевич 1997: 223].

написанные до 1925 г., можно собирательно обозначить как «поэтическую сатиру». Создавая их, Ходасевич, видимо, не исключает возможности публиковать по возвращении на родину (это допущение снова позволяет иметь статус полуэмигранта) [Успенский: 105].

Упоминание Л. Б. Каменева в приведенном фрагменте «Пролеткульта и т. п.» не случайно. Повторное появление следующего очерка, «Белый коридор», на страницах «Возрождения» было прямо связано с расстрелом Каменева⁵. В критических очерках, опубликованных в «Возрождении», имя Каменева служило собирательным наименованием «чиновников от литературы». Ряд критических очерков 1935–1937 гг., которые Ходасевич и Гулливер помещали в «Возрождении»⁶, показывали, что Ходасевич внимательно следил за этим процессом: другие авторы писали об этом на страницах газеты неизмеримо меньше. Со смещением Каменева Ходасевич, по-видимому, связывал свои надежды на возвращение в СССР: он «не мог не обратить внимания на разгром РАППа и изменение отношения к “попутчикам” накануне и во время учредительного съезда Союза советских писателей, как и на то, что в советских журналах опять стала появляться лирика...» [Шубинский: 483]. С устранением «Каменева и его клики» связывалось оздоровление литературы, на которое несколько идеалистически в 1936–1937 гг. мог надеяться Ходасевич. Отметим, что, как ни парадоксально это звучит, многие эмигранты в эти годы начинают задумываться о возвращении: из общеизвестных случаев можно вспомнить М. И. Цветаеву, уехавшую отчасти по семейным причинам, несостоявшиеся планы родителей Б. Л. Пастернака, активно собиравшихся на родину. Вполне возможно, что потенциальная возможность вернуться в советскую Россию повлияла на литературную стратегию Ходасевича, редактирование и повторную публикацию «политических» текстов⁷.

⁵ Каменев был арестован 16 декабря 1934 г., сообщения об этом появились в «Возрождении» 22 декабря и, безусловно, были известны Ходасевичу. Политик был расстрелян 25 августа 1936 г.

⁶ Не касаясь спорного вопроса об авторстве очерков, подписанных псевдонимом «Гулливер», назовем некоторые из этих текстов: «Каменев» (21 февраля 1935), «Вельможи» (13 июня 1935), «Таланты и поклонники» (10 сентября 1937 года).

⁷ На полях отметим, что близкими к «политическим» можно назвать мемуары «Во Пскове» и «Поездка в Порхов», появившиеся в 1935 г. Мы упоминаем их в примечаниях, поскольку они были впервые напечатаны, а не отредактированы в середине 1930-х гг., поэтому в статье мы не анализируем их подробнее.

Следующие воспоминания, «Белый коридор», также публиковались дважды: в газете «Дни» в 1925 г. и в «Сегодня» в 1937 г. В текст 1937 г., с одной стороны, были включены те фрагменты, которые не могли появиться, пока Каменев находился у власти, но стали удобны для Ходасевича, который задумывался о возвращении:

...картонная модель театральной сцены... Заглядываю внутрь и вижу пустую сцену без декораций, посредине которой лежит желтая кобура револьвера. Тогда это зрелище показалось мне олицетворением театральной деятельности Ольги Давыдовны, и я улыбнулся. Теперь вспоминаю его, как предзнаменование гораздо более мрачное [Ходасевич 1997: 256].

Подобный фрагмент не мог появиться до ареста и расстрела Каменевых. Сюда же можно отнести сюжет о соперничестве О. Д. Каменевой и М. Ф. Андреевой за заведование ТЕО Наркомпроса [Там же: 258–259]. С другой стороны, мы видим очень характерную для текстов 1930-х гг. тенденцию: убирались «острые» фрагменты текста с критикой советской власти, ее просветительских мероприятий, которые были в 1920-е и, как мы отмечали выше, предназначались скорее для эмигрантской публики. Приведем один из примеров подобного редактирования:

Иногда приезжал Мейерхольд с портретом Ленина на груди — и все секции и подсекции тонули в его красноречии. Писателям, заседавшим в ТЕО, было невмозможу. Все благие намерения вскоре разбились о большевицкое руководство. Без всяких обольщений, заседали ради того только, чтоб не умереть с голоду и не числиться нетрудовым элементом. Чтобы не числиться нетрудовым элементом, писатели, служившие в ТЕО, слушали вздор, дурели в канцеляриях, слушали вздор в заседаниях, потом шли в нетопленные квартиры и валились спать, не думая о настоящей своей работе, на пустой желудок ложились спать, с ужасом ожидая завтрашнего дня... [Ходасевич 1925б: 3].

Выявленные нами особенности редактирования очерков «Как я “культурно-просвещал”» и «Белый коридор» проявляются и в очерке «Новый Ликиург» (в 1936 г. заглавие заменено на более нейтральное — «Законодатель»). Однако подход к редактированию этого текста явно выбивается из логики редактирования других очерков 1930-х гг.: здесь еще присутствует явная саркастическая критика советской власти. Сравним начало текста 1926 и 1936 г.:

По целому ряду причин, о которых когда-нибудь расскажу отдельно, в январе 1918 года я решил поступить на советскую службу («Новый Ликурж», 1926 [Ходасевич 1926: 3]).

К концу 1917 года мной овладела мысль, от которой я впоследствии отказался, но которая теперь вновь мне кажется правильной. Первоначальный инстинкт меня не обманул: я был вполне убежден, что при большевиках литературная деятельность невозможна. Решив перестать печататься и писать разве лишь *для себя*, я вознамерился поступить на советскую службу. В январе 1918 года...» («Законодатель. Из советских воспоминаний», 1936 [Ходасевич 1997: 214]).

Ходасевич оставил здесь явную критику советской власти, и это объясняется датой издания мемуаров. Очерк «Законодатель» можно считать переходным вариантом: он был первым из публикуемых текстов и появился в апреле 1936 г., когда Каменев уже был арестован, но не расстрелян, поэтому и рассуждения Ходасевича об изменении «литературного климата» в СССР были менее основательными.

Подводя итоги, отметим, что в мемуарах 1920-х и 1930-х гг. о работе в советских учреждениях («политических» воспоминаниях) Ходасевич отбирал факты биографии для саморепрезентации перед эмигрантским читателем, руководствуясь отношением к советской России и реальностью возможности возвращения на родину. Оба периода, когда создавались и редактировались анализируемые тексты — 1925–1926 гг. и вторая половина 1936 – начало 1937 гг., — можно назвать промежуточными для самоопределения литератора-эмигранта. Ходасевич начинал эмигрантский период творчества текстом «О себе», и в 1920-е занимал позицию «полуэмигранта»: критика советской власти предназначалась для эмигрантской аудитории, а сам факт появления подобных текстов указывал, что автор пока еще не оставил идею о возможном возвращении в СССР. В 1936–1937 гг. критик редактировал некоторые мемуары, исключая иронию и резкую критику из высказываний о современном состоянии литературы и культуры и концентрируя внимание на «ошибках» в политике просвещения 1920-х гг. Подобную расстановку акцентов в текстах, отличную от авторской позиции 1920-х, можно рассматривать как попытку декларировать более лояльную позицию по отношению к советской власти и указание, что возвращение в советскую Россию больше не кажется

Ходасевичу совершенно нереальной перспективой. Эта возможность связывалась с расстрелом Л. Б. Каменева, сыгравшего важную роль в московской жизни поэта и повлиявшего на его отношение к литературе и писательскому быту в СССР. Однако уже к 1938 г. Ходасевич окончательно отказался от идеи вернуться⁸, и появлявшиеся в последующие годы мемуары, рецензии совершенно явно свидетельствуют о возвращении к прежней, критической позиции по отношению к советской литературе и политике в области культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Муратов: *Муратов П. П.* Советские эпизоды // Возрождение. 1931. №№ 2261, 2268. 11, 18 июня.
- Писатели: Писатели — о себе // Новая русская книга. 1922. № 2.
- Ходасевич 1925: *Ходасевич В. Ф.* Как я «культурно-просвещал» // Последние новости. 1925. 17 июня.
- Ходасевич 1925б: *Ходасевич В. Ф.* Белый коридор // Дни. 1925. 1, 3, 6 ноября.
- Ходасевич 1926: *Ходасевич В. Ф.* Новый Ликург // Дни. 1926. 21 февраля.
- Ходасевич 1997: *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1997.
- Цветаева: *Цветаева М. И.* Мои службы // Современные записки. 1925. Кн. XXVI.
- Богомоллов: *Богомоллов Н. А.* Как Ходасевич становился эмигрантом // Богомоллов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011.
- Бурдые: *Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45.
- Успенский: *Успенский П. Ф.* Композиция «Европейской ночи» В. Ф. Ходасевича: как эмиграция определила структуру сборника? // Russian Literature. 2016. № 83–84.
- Шубинский: *Шубинский В. И.* Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий. М., 2012.
- Highes, Malmstad: *Highes R., Malmstad J.* Vladislav Khodasevich to Michail Karpovich: Six Letters // Oxford Slavonic Papers. New Series. 1986. Vol. XIX.

⁸ Симптоматично, что тогда же он отказывается от замысла написать биографию Пушкина.

«ЗИМНИЕ ПРАЗДНИКИ» Б. ПАСТЕРНАКА

Георгий Куницын
(Москва)

Б. Л. Пастернак, получив философское образование, на протяжении всей жизни выстраивал собственную систему представлений об искусстве, «творческую эстетику», которая легла в основу его поэтического мира, поэтики. Основываясь на изучении «Охранной грамоты», наиболее полно представляющей творческую эстетику Пастернака, несложно прийти к выводу, что его представления об искусстве, поэзии довольно близки к тем положениям, которые выдвинули формалисты и, в частности, Шкловский (что отмечал и Л. С. Флейшман: «...в сущности, рассуждения об искусстве в марбургских главах “Охранной грамоты” <...> развивают идею “остранения” ...» [Флейшман 2003: 147]). По Пастернаку, «искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового», где «в рамках самосознания сила называется чувством» [Пастернак: III, 186], т. е. искусство описывает смещение действительности, ее, если угодно, «остранение».

Как мы постараемся показать в этой статье, следуя все той же «Охранной грамоте», источником «силы», чувств, пронизывающих и смещающих действительность, следуя логике поэта, следует считать Библию. Тем самым, христианские праздники оказываются одним из важнейших «приемов» (пользуясь терминологией Шкловского [Шкловский: 250–268]) поэтического восприятия, исключительность которого состоит в прямой апелляции к первоисточнику «силы», и «дело отнюдь не сводится к использованию отдельных символов и сюжетов» [Поливанов 2015: 219].

В конце 1920-х гг. в автобиографической повести «Охранная грамота» Пастернак достаточно ясно постулирует это положение своей творческой эстетики:

Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравниваний в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основании традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры... [Пастернак: III, 207]

Таким образом, искусство определяется как сочетание известного, легенды, происходящей из Библии, и неизвестного, то есть актуальной действительности.

Искусство как будто вписывает каждый новый «актуальный момент», каждую новую эпоху в «записную тетрадь человечества», устанавливает взаимосвязь времен через пронизывающую их исходную библейскую «легенду». Соответственно, праздники в поэтическом мире Пастернака оказываются маркированным звеном этой цепи [Куницын: 236].

Основываясь на изучении ранней поэзии Пастернака начиная с так называемых «Первых опытов», мы пришли к выводу, что сформулированные только в «Охранной грамоте» положения творческой эстетики поэта на самом деле действовали на всем протяжении его творчества, начиная с неизданного «Я грущу об утерянном зле...» (1911) и заканчивая, как мы постараемся показать, «Зимними праздниками» (1959).

При этом очень важно подчеркнуть, что праздники в поэтическом мире Пастернака, в «семиотической системе» его поэзии, играют гораздо более сложную роль, чем в общей семиотической системе русской (или европейской) культуры. В поэзии Пастернака праздники не только несут все обязательные символические коннотации, подразумевают символическое уподобление человека Христу, но выполняют и еще одну важнейшую функцию: они отражают, пользуясь формулой чеховского «Студента», «оба конца цепи» [Чехов: VIII, 309], именно благодаря им приоткрывается «легенда», вековечность «лирических истин» [Пастернак: III, 187]. В сущности, они обнажают механизмы творческого процесса, который, как показывает приведенная цитата, Пастернак видел сквозь призму соотнесенности всех времен через библейские чувства,

«силу» [Пастернак: III, 186–187]. Не вызывает сомнений, что «размыкание» евангельской истории, евхаристическая причастность героя к вечности в поэзии Пастернака — не просто общекультурный шаблон, но обязательная составляющая системы его мировоззрения. Праздники не просто способствуют передаче того или иного «чувства», составляют не только жизнь лирического героя, но саму поэзию и ее рождение, обнажают всю «цепь уравниваний в образах». Они становятся инструментом реализации глубинной идеи Пастернака об искусстве, о том, что “the only real theme of a work of art is the story of its own birth” [Fleishman: 86].

Базовые функциональные характеристики праздников оставались неизменными на всем протяжении творчества поэта. Отчасти это доказывает принципиальную гомогенность всего творческого пути Пастернака: философская основа, ядро его представлений об искусстве, творческой эстетике всегда оставались неизменными и только обрастали дополнительными смыслами (особенно в период написания «Доктора Живаго»). Тем не менее, понятно, что со временем менялся «объект» поэтического преображения, менялась действительность. Именно этим обусловлены те изменения в функционировании праздников, которые можно заметить на каждом этапе творческого пути поэта.

Так, в «Сестре моей — жизни» Рождество становится призмой для отражения произошедшей революции (после отчетливо блоковского «бурана» [Пастернак: I, 115] в «Про эти стихи» внезапно «выглядывает» Рождество «просященного» мира). В поэме «Девятьсот пятый год» праздник вроде бы не оправдывает связанных с ним ожиданий («Сколько отдано елкам! / И хоть бы вот столько взамен» [Там же: 269]), а в «На ранних поездках», после тяжелых 30-х, прочно связывается с мотивами отчуждения и одиночества (как в «Вальсе с чертовщиной» — «И догорает дотла. Мгла» [Там же: II, 113]). Не рассчитывая в этой статье реконструировать всю палитру смыслов, которую зимние праздники образуют в лирике Пастернака, мы предлагаем обратить внимание лишь на последний, но от того не менее значимый пример использования поэтом праздничного «приема».

В своем окончательном, полном виде книга «Когда разгуляется», как известно, так и не была издана в СССР при жизни Пастернака, что, впрочем, никак не отменяет ее композиционной и художественной целостности. За несколькими исключениями, книга, так же, как и «Стихотворения Юрия Живаго», построена в согласии с календарем, но уже не столько церковным, сколько природным. Как известно, по замыслу автора роман и его стихи должны были стать актом победы над смертью, восстановления жизни в Истории и времени как такового¹. Тем самым книга «Когда разгуляется», следуя той же логике, должна была быть первым свидетельством жизни в восстановленном времени (заметим, что эпиграф «Когда разгуляется» взят из «Обретенного времени» М. Пруста) — и вполне естественно, что именно природный календарь становится у Пастернака наиболее удобным инструментом для символического воссоздания мира (как церковный в «Живаго» — для смерти в старом мире и рождении в новом).

Этот посыл, позитивный по своей сути, находит отражение и в том, что Пастернак в 1956–1959 гг. особо активно предается излюбленному занятию переписывания самого себя (т. е. как бы заново создает свои стихи), и в том, как поэт оценивал актуальную политическую действительность (ср. надпись от 6 января 1954 года на переводе «Фауста»: «Сколько было пауз-то / С переводом “Фауста”. / Но явилась книжица — / Все на свете движется. / Благодетельные сдвиги / В толках средь очередей: / Чаше выпускают книги, / Выпускают и людей» [Пастернак: II, 279]). Тем не менее, «обретение времени» в книге, посыл в будущее, надежда на победу «духа добра» [Там же: 195] не обходятся без постоянного сознания расплаты за прошлое («Душа»), а эпиграф из Пруста варьирует тему книги/души как кладбища/усыпальницы. Новая жизнь (уже четвертое стихотворение книги «Ева» не обходится без аллюзий на сюжет о сотворении мира) здесь обязательно предполагает соотнесенность с прошлым, как, согласно концепции «Доктора Живаго», жизнь до октября 1917 года предполагала гармонию природного, церковного и «гражданского» времяисчислений. Если в стихах из романа церковный календарь — важнейший инструмент

¹ О чем подробнее см. [Поливанов 2015: 193–227].

преображения действительности, возвращения ее в Историю, то в «Когда разгуляется» он становится естественной составляющей новообретенной гармонии времени.

Представляется, что особое место в композиционной и смысловой структуре «Когда разгуляется» отводилось последним четверем стихотворениям книги («Зимние праздники», «Нобелевская премия», «Божий мир», «Единственные дни»). Как отмечают Е. В. и Е. Б. Пастернаки, эти тексты, ставшие последними в жизни поэта, сохранились в машинописной подборке, датированной январем 1959 г. [Пастернак: II, 448]. Любопытно, что в ней название «Зимние праздники» предшествует всем четырем стихотворениям. Основываясь на этом факте, нам кажется резонным выдвинуть предположение, что на самом деле эти тексты образуют единую смысловую структуру, своеобразный микроцикл.

Первое и заглавное стихотворение цикла «Зимние праздники» [Там же: 193–194] с начальных же строк вводит главный атрибут Рождества — елку, которая вроде бы и должна осуществить символическую связь времен. Разумеется, она не может не напоминать елку «Вальса со слезой», вечер которой «вековечно протянется» [Там же: 114], чему способствуют и вполне святочные мотивы ряжения — украшения женоподобной елки (сюжет, занимающий большую часть «Вальса»). При этом существенно отметить, что елка «Зимних праздников» вряд ли претендует на стыдливость («стыдливая скромница») и артистизм («Это волнующаяся актриса») елки «Вальса со слезой», наоборот, ее нагота и, если угодно, вульгарность бросаются в глаза: «Все еще кажется дерево / Голым и полуодетым», «Елка напыжилась барыней».

В отличие от елки «Вальса со слезой», она не осознает своей величественной и печальной судьбы — «огненной гостьей взмыть в потолок» [Там же], сгореть, следуя андерсеновской ассоциации, но в то же время не избегает ее, становясь «трубочиста замаранней», покрываясь копотью (быть может, подобно пастушке из другой андерсеновской сказки «Пастушка и трубочист», герои которой сбежали из шкафа — ср. «Дом, точно утлая хижина, / Хлопает дверцею шкапа?»). При всем том хочется отметить, что между третьей и четвертой строфами, очевидно, проходит какое-то время, что и обозначается словом «Вот...», т. е. печальный конец «сгорающей», подобно висящим на ней свечам, елки не обязательно

отменяет то, что она «вечностью стала», ее функционального значения. Рождество здесь все также *должно* осуществить связь времен, объединить людей вокруг семейного очага («хозяйка», «Чтобы ко всем на каникулы / Съехались сестры и братья»).

Поворотной строфой становится, конечно, пятая, в которой праздник заканчивается и, совершенно подобно «Вальсу с чертовщиной», задувают свечи («Дрожь пробегает по свечкам, / Струйки зажженного пламени / губы сжимают сердечком» — ср. «Свечка за свечкой явственно вслух: Фук. Фук. Фук. Фук» [Пастернак: II, 113]). Тем самым вторая часть «Зимних праздников» оказывается во все том же поле отчуждения, разъединения после праздника (который в «Зимних праздниках» буквально остается между строк третьей и четвертой строф), отчуждения, которое отчетливо прослеживается в финале «Вальса с чертовщиной»² и в других рождественских текстах Пастернака — «Рождественской звезде» и отчасти «Вакханалии».

Впрочем, нам, в отличие от Е. Б. и Е. В. Пастернаков, картина второй части не кажется столь однозначно «будничной», уродливой, противопоставленной праздникам: «угнетенное душевное состояние <...> преобразившее светлые образы праздника в уродливые картины будней: вместо нарядной елки, она — *трубочиста замаранней и напыжилась барыней*, — *Лица становятся каменней*, дом содрогается *от храпа*, и *точно утлая хижина*, гости проспали завтрак, солнце — *уродина и пьяница*, с *образиной пухлой*» [Там же: 448]. Хотелось бы обратить внимание на то, что образ солнца-пьяницы уже возникал у Пастернака в «Спекторском» («И солнца диск, едва проспавшись, сразу / Бросался к жженке и круша сервиз, / Растягивался тут же возле вазы, / Нарезавшись до положенья риз» [Там же: 12]) и характеризуется там не иначе как непременно составляющая предпраздничной «сладкой лихорадки» [Там же], т. е. вовсе не обязательно несет негативные коннотации. Скорее то, что гости проспали завтрак и даже солнце будто бы заражается их похмельем, свидетельствует, что праздник удался, какими бы неприятными красками ни было это похмелье обрисовано.

Тем не менее, кажется уместным обратить внимание на то, что «светлые образы праздника» в стихотворении как бы опущены,

² Подробнее об этом см. [Поливанов 2006: 254–259].

остаются только в начальном «надо, чтоб...». Праздники заканчиваются, не начавшись — елку наряжают, а она не наряжается («Как ни возись с туалетом...»), вместо живого горения «на сцене» (как в «Вальсе со слезой») мы видим только грязную копоть и актерскую «фальшь» («напыжавшись»). Остается явный акцент на следующем за праздником разъединении и отчуждении, пьяном похмелье, что тем более заметно в контексте явного противоречия названию. В «Зимних праздниках» не находится места праздникам, их символическая значимость остается только в «теории» («Надо чтоб...») и все в том же заглавии. Таким образом, стихотворение на первый взгляд явно противоречит концепции праздника как связующего звена между Библией и поэтом — оно не выводит героя в евангельскую вечность, не повествует о своем рождении.

Как нам представляется, этот парадокс разрешается именно за счет смыслового единства всего цикла из четырех стихотворений, и здесь же следует отметить переключку между первым и последним — в «Зимних праздниках»: «День убавляется в росте», в то время как в «Единственных днях» описываются «дни солнцеворота» [Пастернак: II, 196], когда дни начинают «прибавляться в росте» [Там же: 449]. От заката в «Зимних праздниках», через «темный лес» [Там же: 194] в «Нобелевской премии» и «вечер» [Там же: 195] с его тенями в «Божьем мире» к ослепительному «солнцу на льдине» [Там же: 196] в «Единственных днях». Таким образом, зимние праздники растягиваются, и их наступление во всей символической значимости происходит постепенно от стихотворения к стихотворению, пока, наконец, Рождественский свет не преодолевает тьму в последнем.

Так, в знаменитой «Нобелевской премии» [Там же: 194–195] возникает совершенно рождественский (может быть, даже диккенсовский: «почти у гроба» напоминает соответствующий эпизод «Рождественской песни в прозе») «дух добра», который и должен вывести загнанного в угол в «темном лесу» героя, отрезанного от мира «сваленным бревном» ели (образом в контексте всего цикла отчетливо анти-рождественским). В «Божьем мире» [Там же: 195–196] герой находит из этого леса выход («По кошачьим следам и по лисьим, / По кошачьим и лисьим следам») через то самое рождественское объединение с людьми, со всем миром, без которого немислимо представить диккенсовское Рождество. «Дети, юноши,

старики» — все объединяются в «плаче о красе земли» из «Нобелевской премии», в сопричастности «Доктору Живаго» и его победе над смертью (отметим, что здесь происходит сопряжение Рождества, зимних праздников и Пасхи). Именно во всеобщем единении «божьего мира» реализуется чаяние о братьях и сестрах, выраженное в «Зимних праздниках»: «чтобы съехались сестры и братья» — «Досточтимые письма мужские!» / «Драгоценные женские письма!», и тут же возникает молитвенное «ныне и присно: / Ваш я буду во веки веков». Тем самым «Зимним праздникам» все-таки дается не «будущее», не «старое» и не «новое» (ср. опять же диккенсовские духи), а вечное значение сопряженности, включенности в историю.

Апофеозом этого несмотря ни на что наступающего сдвига времени становится, конечно, последнее стихотворение цикла — «Единственные дни» [Пастернак: II, 196], где зимние праздники все-таки реализуют свою основополагающую символическую функцию, связывают настоящее с вечным: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье». Совмещая в «Единственных днях» декабрьское солнцестояние, «середину зимы» и наступление весны («потеют от тепла скворешни»), Пастернак нарушает границы линейного и циклического времени, замыкая круг рождения и смерти Христа (а Рождество у Пастернака практически всегда — «малая Пасха»). Более того, что наиболее важно для творческой эстетики поэта, лирический герой цикла «входит» в этот круг, переживая собственные «страсти» в «Нобелевской премии», и через творчество, через ту самую «красу земли моей» получает чаемое бессмертие в «Единственных днях».

Заметим, что «вечность» единственных дней устроена в полном согласии с логикой «творческой эстетики» Пастернака. Подобно тому, как каждое новое воплощение библейской «лирической истины» [Пастернак: III, 187], «силы»-чувства [Там же: 186] — неповторимо, потому что запечатлевает на страницах «записной тетради человечества» [Там же: 207] конкретный момент в истории, и в то же время без конца воспроизводится в «новых декорациях» и с новыми героями в веках, каждый такой «день» как в «Единственных днях» «неповторим и повторялся вновь без счета». Как каждое «запечатлевание» в истории подразумевает преодоление времени, вход в вечность, так любовь останавливает стрелки на

циферблате и объятие, как отражение силы-чувства, любви — «не кончается».

Тем самым, если принять наше предположение о композиционном и смысловом единстве цикла «Зимних праздников», герою все-таки удастся постепенно преодолеть границы времени («Единственные дни»), границы между людьми («Божий мир», «объятие» и «любящие» в «Единственных днях»), границы зла и смерти («Нобелевская премия») и принести в мир весть о победе над смертью, о торжестве жизни, о всепреодолевающем «духе добра». Рождество становится одним из важнейших «приемов» поэтического восприятия, оно выходит за рамки стихотворения, собственно праздника, за рамки отведенного ему дня и обряда, за рамки культурного шаблона и становится законом обновленного после «Доктора Живаго» бытия, а в «Единственных днях» даже будто бы частью природного календаря.

ЛИТЕРАТУРА

- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернак, Е. В. Пастернак. М., 2003–2005.
- Чехов: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974–1988.
- Куницын: *Куницын Г. В.* Пасхальные мотивы в «Уральских стихах» Б. Пастернака // Новый филологический вестник. 2021. № 2 (57). С. 234–245.
- Поливанов 2006: *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006.
- Поливанов 2015: *Поливанов К. М.* «Доктор Живаго» как исторический роман. Вып. 33. Тарту, 2015.
- Флейшман 2003: *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.
- Шкловский: *Шкловский В.* Собрание сочинений. Т. 1: Революция / Сост., вступ. ст. И. Калинина. М., 2019.
- Fleishman: *Fleishman L.* In search of the word: an analysis of Pasternak's poem "Tak nachinajut..." // Studia filologiczne. Bydgoszcz, 1990. Zeszyt 31 (12). Filologia Rosyjska. S. 65–90.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО ОПЫТА РУССКОГО ЭМИГРАНТА В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА «СЛОВО»

Александра Ворошилова
(Москва)

В филологических исследованиях под «ранними» чаще всего подразумеваются произведения, составившие первый сборник рассказов В. В. Набокова «Возвращение Чорба», вышедший в 1929 г. В то же время первые прозаические опыты, не вошедшие в прижизненные сборники (а это рассказы 1921–1928 гг.), остаются малоизученными, несмотря на то, что являются неотъемлемой частью творческой эволюции писателя. В них мотив двоемирия — противопоставление мира материального и мира потустороннего — оказывается гораздо более заметным и даже нарочитым, чем в зрелых текстах Набокова.

Это двоемирие, которое А. А. Долинин назвал «метатемой» творчества Набокова [Долинин: 20], впоследствии будет вплестаться в канву повествования более сложно. В ранних же рассказах противопоставление двух миров легко прослеживается как на семантическом, так и на лексическом уровнях. В частности, в рассказе «Слово», опубликованном 7 января 1923 г. в русской эмигрантской газете «Руль» в Берлине, двумя мирами предстают рай во сне и земной мир наяву.

Рассказ открывается описанием рая, в который безымянный главный герой попадает во сне. Окруженный «исполинской красотой»¹, он не может — не хочет — оставить думы о своей родине, «умирающей в тяжких мороках». Герой представляет, какую радость мог бы принести в его страну «хоть один дрожащий отблеск» рая. Внезапно появляются ангелы. Герой просит их выслушать его, но те не замечают его стонов. Однако только замолкает ветер, как случается невероятное: один из уходящих ангелов с крыльями «неописуемого оттенка серого» оборачивается, и герой понимает, что тот сможет понять его молитву. Прижав «яркой

¹ Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию [Набоков 1923].

глиной испачканные» ладони к глазам, он отчаянно пытается донести до ангела трагичность «черного обморока» своей родины, но теряется в мелочах, вспоминая детали своей земной жизни. Несмотря на неспособность героя выразить свои печали, ангел его прекрасно понимает и перед уходом в ответ на вопрос героя — «Что спасет мою страну?» — произносит Слово. Герой выкрикивает его, «наслаждаясь каждым слогом», но пробудившись ото сна, наблюдает за «зеленеющим» в окне рассветом и не может вспомнить, что крикнул.

Двоемирие в этом рассказе играет сюжетоформирующую роль. Иной мир реализуется через образ рая и развивающийся параллельно с ним лейтмотив сна [Погорелова: 136], которые возникают уже в первом предложении. Они так тесно переплетены, что оппозиции «рай — реальность» и «сон — явь» оказываются тождественны. Реальный же мир воплощен в образе главного героя и частично в образе последнего ангела. Противопоставление этих миров проявляется на лексическом и семантическом уровнях.

Во-первых, расслабленно-медитативное изображение пространства рая резко контрастирует со встревоженно-сумбурным выражением «земной мысли» героя. Для изображения рая Набоков использует архаичную, высокую, церковную лексику: «из *дольней* ночи» <здесь и далее курсив мой. — А. В.>, «*единая* мысль» (в значении «единственная»), «*лики*», «*взира*я ввысь», «*очи*» «*края риз*», «сонмы», «молвил»; а также употребляет поэтические словоформы: «*края широких крыл*» (вместо «крыльев»), «сверканье», «движенье», «в иступленье» (вместо «сверкание», «движение», «в иступлении» соответственно) и другие. Описание же реального мира (через речь героя) характеризуется использованием разговорной лексики и разговорных конструкций: «в тяжких *морках*», «лепетал», «о безделушках», «самое главное». Кроме того, употребление героем междометий и повторов («рассказать, ах, рассказать», «сейчас-сейчас») свидетельствует о его встревоженности и противопоставляется райской безмятежности.

Во-вторых, оппозиция «рай — явь» усиливается картографическим изображением пространства [Шраер: 46]. Иная реальность предстает «высокой», «горной», «скалистой»: Набоков упоминает географические объекты для описания этого пространства — «скалы», «пропасти», «ущелья». В то же время реальный мир — подчеркивается — есть нечто «низкое», «совсем земное». Помимо

этого, рай и его обитатели описываются «нежными», «гладкими» по текстуре: «*глянец скал*», «*зеркальное сверканье озер*», «*шелка деревьев*», «*гладкие звери*» с «*атласными лапами*»; в то время как все «земное» — родина героя, он сам, его душа — описывается как «острое», «обоженное».

В-третьих, антитеза «райское — земное» усиливается «богатым» изображениемрая и «бедным» — героя. Для описания пространства инобытия Набоков неоднократно использует эпитеты «золотой», «блестящий», «ослепительный». Собственно, слово «золотой» встречается три раза, «блеск» и его производные («отблеск», «блестящий») — пять раз, «ослепительный» в отношениирая и «ослепленный» (раем) в отношении героя — по два раза каждое. Сам же герой предстает «босым и нищим» (а слово «нищий» встречается в рассказе трижды), и даже «пламя страдания» его «голое».

Тем не менее, несмотря на наблюдаемую полярность двух миров, они тесно взаимосвязаны: элементы одного проникают в пространство другого и находят там новое звучание. Не случайно Набоков дважды упоминает в тексте произведения «зеркальность» (заметим, один раз — в контексте описания пространстварая: «Я чувствовал... *зеркальное* сверканье многих озер», второй — в контексте воспоминаний героя: «...солнечный лоск половиц отражался в наклонном *зеркале*»). Так, размышляя о том, что «хоть один дрожащий отблеск»рая мог бы сделать для его родины, герой представляет, как «*закружились бы людские души*» — так же, как, «*кружась*», «*крутятся и взвиваясь*», играли райские звери. «Золото»рая в этом же отрывке далее отражается в «золотом громе» земных храмов. Кроме того, этот «дрожащий отблеск» и дрожь ангельских ресниц коррелируют с дрожащими руками героя, а «влагой» дрожащее «на ресницах» героя Слово как бы выступает границей этих двух миров, так как оно относится и к одному, и к другому миру одновременно.

Помимо этого, слияние земного и райского пространств наблюдается в эпизоде перед «чудом», то есть перед появлением последнего ангела: «замирал... смех райских птиц» — «затих» и герой. Эта связь подчеркивается также в самом образе последнего ангела. Герой отмечает, что «он еще не совсем отвернулся от земли». Понимает он это, увидев «сетку голубых жилок на ступне» — отметку натруженных ног, противопоставляемых эфемерным, «неосязаемым, неудержимым» ногам других ангелов, и родинку —

дефект человеческой кожи, которым не должны обладать идеальные ангелы.

Слияние элементов наблюдается и на более тонком, детальном уровне: в рассказе переплетаются не только миры, но и различные образы и мотивы, в частности — мотивы влаги и света. Так, солнце предстает чем-то, что «может литься» («чаши, до краев *налитые солнцем*», «всплеск солнца»), «блеску» оказывается «влажным», а «слезы» — «жгучими» и «лучистыми».

Кроме того, мотив света нередко выражается с помощью лексикой, связанной с огнем, пламенем, пожаром: «острым *пламенем* стояла единая земная мысль», «голое *пламя* страдания». Эти отрывки относятся к описанию родины героя, в котором отражается позиция самого Набокова. Социально-политические события в России начала XX в. воспринимаются писателем как болезнь, потеря сознания, «черный обморок», потому мотив света реализуется также как мотив разрушительного огня революции.

Об автобиографичности героя позволяют говорить схожие черты в его воспоминаниях о родине (в описании которой благодаря аллитерации на «р» и «с» угадывается зашифрованная Россия) и в воспоминаниях писателя о своем детстве. Набоков родился в 1899 году в Петербурге. Его отец, Владимир Дмитриевич Набоков, был одним из лидеров оппозиционной кадетской партии, и после прихода к власти большевиков его семье пришлось навсегда оставить Россию [Бойд]. Мотив утраченной родины пронизывает как ранние, так и более поздние произведения Набокова, однако именно в рассказах, написанных в первые несколько лет эмиграции, он, наряду с отношением к революции, проявляется особенно отчетливо.

Во-первых, в автобиографии «Другие берега» Набоков пишет: «Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству» [Набоков 2003: 476]. Так как основу набоковских текстов составляет двупространственность, выражающаяся в разделении на мир реальный и мир потусторонний (мир сна, мир воспоминания), мотив утраченного рая-детства трансформируется в мотив воображаемого возвращения на родину, в Россию прошлого, Россию, в которой вырос писатель [Каргашин]. Именно поэтому в «Слове» герой настолько детально вспоминает свое прошлое, свое детство. Так, герой говорит про «поле полное *скабиоз*

и *ромашек*», Набоков же в «Других берегах» пишет о своем детстве: «В некошенных полях за парком воздух переливался бабочками среди чудного обилия *ромашек, скабиоз...*» [Набоков 2003: 536].

Во-вторых, отношение молодого Набокова-эмигранта к политическим событиям, заставившим его покинуть родную землю, наиболее ярко отразилось в эссе «Юбилей» 1927 г., написанном к десятой годовщине октябрьского переворота. В работе писатель открыто говорит о своем презрении к новой власти, однако отмечает, что это чувство направлено в сторону «коммунистической веры», а не отдельного «рабочего Сидорова» [Набоков 2004: II, 645]. Исходя из этого можно заключить, что самим Набоковым волнения, охватившие страну, действительно воспринимались как болезнь, беспамятство, собственно — «черный обморок».

Помимо этого в рассказе отразилась и фигура отца. После переезда семьи в Германию Набоков-старший стал редактором газеты «Руль» (в которой в январе 1923 года и был издан рассказ «Слово»), а в марте 1922 года он был убит. Спустя месяц в «Руле» было опубликовано стихотворение Набокова «Пасха», написанное на смерть отца:

Я вижу облако сияющее, крышу,
блестящую вдаль, как зеркало... Я слышу,
как дышит тень и каплет свет...

Так как же нет тебя? Ты умер; а сегодня
сияет влажный мир, грядет весна Господня,
растет, зовет... Тебя же нет.

Но если все ручьи о чуде вновь запели,
но если перезвон и золото капли —
не ослепительная ложь, —
а трепетный призыв, сладчайшее «воскреси!»,
великое «цвести!», — тогда ты в этой песне,
ты в этом блеске, ты живешь!.. [Набоков 1922]

Как известно, Набоков считал поэзию «концентратом хорошей прозы» [Pro et contra: 163], а многим его прозаическим текстам предшествовали поэтические опыты со схожим, если не идентичным содержанием. Между стихотворением «Пасха» и опубликованным восемью месяцами позже рассказом «Слово» также легко прослеживается связь.

Так, на уровне лексики наблюдаются многочисленные пересечения: «сияющее», «ослепительная», «блеск» — слова, не раз встречающиеся в анализируемом рассказе. Кроме того, ключевые для «Слова» мотивы влаги и света аналогично переплетаются и в стихотворении: «каплет свет», «сияет влажный мир», «золото капли». Параллели также возникают и на семантическом уровне: если в «Пасхе» речь идет о преодолении смерти через воскрешение (в первой строфе утверждается «Ты умер...», но стихотворение тем не менее завершается восклицанием «Ты живешь!...»), то в рассказе говорится о преодолении страной «черного обморока» — своего рода смерти, — о ее возрождении, воскрешении.

Более того, яркий отпечаток смерти отца сохранился в рассказе в образе ангела: в «стремительных дугах бровей» и «бледной родинке» угадываются черты Набокова-старшего. В «Других берегах» Набоков пишет о карикатурах на политического деятеля:

...мой отец изображался с подчеркнуто «барской» физиономией, с подстриженными «по-английски» усами, с бобриком, переходившим в плешь, с полными щеками, на одной из которых была родинка, и с «набоковскими» (в генетическом смысле) бровями, решительно идущими вверх от переносицы римского носа... [Набоков 2003: 584–585].

Интерпретация рассказа через призму волнений, происходивших в России во время его написания², позволяет трактовать это произведение как изображение трагичного опыта русского эмигранта, описание эмоций и желаний «внешнего наблюдателя». В рассказе трижды подчеркивается, что герой стоит «на краю дороги»: он одновременно и зашел в тупик, и находится на перепутье.

Финал «Слова» (а именно отрывок «Зимний рассвет зеленеет в окне...») в таком случае можно трактовать как элемент эмигрантской реальности. «Зеленеющим» рассвет предстает, если его наблюдают через зеленое стекло. Таким образом, окно, в которое смотрит герой, оказывается витражом католического храма, где он как эмигрант находит убежище. Кроме того, в начале рассказа герой говорит о «мозаичных скалах», а мозаика, как известно, также является атрибутом католической церкви. Так сон героя о рае оказывается продиктован окружающими его в реальности религиозной символикой и упоминаниями о Боге. Слово, произнесенное

² Последствия революции 1917 года.

ангелом во сне, также может быть связано с христианской верой: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и *Слово было Бог*» — первая строка Евангелия от Иоанна.

Главная «загадка» рассказа состоит именно в том, какое слово произнес ангел: Набоковым это намеренно умалчивается. Если посмотреть на выдержку из Евангелия с другой стороны, можно предположить, что совет ангела — это возвращение к началам, истокам, корням: «В *начале* было *Слово*». К корням как историческим, общечеловеческим (к ушедшему образу России), так и личным, семейным (к родному дому).

Наконец, оставшийся отрывок первой строки Евангелия — «Слово было у *Бога*» — приводит к еще одной трактовке: Слово — это слово творца, чьи руки «испачканы яркой глиной», сродни Богу, создавшему, слепившему человека из глины, а сам рассказ, соответственно, есть инициация в писательское мастерство. Россию, ушедшую Россию, этот потерянный рай можно спасти, только запечатлев ее облик в произведениях искусства, перенеся этот образ на бумагу.

Различные гипотезы-«разгадки» не являются взаимоисключающими, а дополняют друг друга. Произнесенное ангелом Слово в рассказе не называется. Подобное умолчание, таким образом, может свидетельствовать об отсутствии у Набокова однозначного ответа на вопрос о спасении родины, но также и о вере писателя в то, что он есть.

Сопоставление с другими набоковскими рассказами этого периода позволяет определить особенности мироощущения русского эмигранта, о котором пишет Набоков в своих первых прозаических опытах после отъезда из России.

В «Слове» и в трех других рассмотренных ранних рассказах — а именно в «Нежити» 1921 года, «Пасхальном дожде» 1925 года и «Рождественском рассказе» 1928 года — ключевыми оказываются, во-первых, кратковременное попадание во «второй», потусторонний мир в состоянии искаженного восприятия, а во-вторых, мотив воспоминания, воображаемого возвращения в прошлое.

Так, в рассказе «Нежить» героя-эмигранта навещает «прежний Леший», который повествует ему о своей тоске по дореволюционной России [Набоков 2004: I, 29–31]. Переход в другую реальность здесь происходит не через сон, как в «Слове», а маркируется возгоранием и потуханием свечи. В «Пасхальном дожде» же главная

героиня, до войны жившая в России, но вернувшаяся в родную Швейцарию, чувствует себя в ней чужой, тоскует по прошлому и на Пасху переживает лихорадочный бред, во время которого оказывается «в раю» [Набоков 2004: I, 75–81]. Наконец, в «Рождественском рассказе» мир главного героя-писателя существенно преобразается, когда на него находит вдохновение, последовавшее за воспоминаниями о дореволюционном прошлом [Там же: 530–535].

Важно также отметить, что при изображении реального — не потустороннего — мира во всех трех рассказах проявляется мотив недостаточности (который в «Слове» выражается, например, в описании серых крыльев последнего ангела, указывающих на незавершенность его трансформации). Например, в «Нежити» Леший «согнутый», с «едва приметной бровью», его «худое пальтишко застегнуто как-то не так» [Там же: 29].

Общее звуковое сопровождение в рассказах выполняет организующую роль, а также оказывается неразрывно связано с цветовыми и световыми характеристиками. Вновь пример из «Нежити»: изначально герой слышал лишь неразборчивое бормотание, но, когда речь зашла о важном, голос рассказывающего «ослепил» героя, в его глазах «запестрело», голова «закружилась» (словно лепестки и звери в «Слове»), он вспомнил «гулкое счастье».

Таким образом, изображение особенностей эмигрантского мироощущения эволюционирует в ранней малой прозе Набокова наряду с мотивами памяти и тоски по утраченному прошлому. Для описания этого трагичного опыта писатель выстраивает оппозиции через цветовые, световые и звуковые характеристики, которые с течением времени оказываются все более органично вплетены в канву повествования.

ЛИТЕРАТУРА

- Бойд: *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. Г. Лапиной. СПб.: Симпозиум, 2010.
- Долинин: *Долинин А. А.* Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 9–25.
- Каргашин: *Каргашин И. А.* Поэтика стихотворений В. В. Набокова о России // Русская речь. 2014. № 6. С. 29–35.

- Набоков 1922: *Набоков В. В.* Пасха // Руль. № 431. 16 апреля. С. 10.
- Набоков 1923: *Набоков В. В.* Слово // Руль. № 640. 7 января. С. 9–10.
- Набоков 2003: *Набоков В. В.* Другие берега // Набоков В. В. Машенька. Защита Лужина. Соглядатай. Другие берега / Вступ. ст. Л. Н. Целковой. Сост., коммент. Н. Г. Мельникова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. С. 423–671.
- Набоков 2004: *Набоков В. В.* Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1–2. СПб.: Симпозиум, 2004.
- Погорелова: *Погорелова Д. А.* Два плана бытия в ранних рассказах В. В. Набокова // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 133–137.
- Шраер: *Шраер М. Д.* Набоков: Темы и вариации / Пер. с англ. В. Полищук. СПб.: Академический проект, 2000.
- Pro et contra: В. В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1999.

СЦЕНОГРАФИЯ ПАТРИОТИЗМА: ТИПОЛОГИЯ ПЬЕС-ЛАУРЕАТОВ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС 1945–1951 гг.)

Екатерина Колеватова
(Тарту)

Искусство позднего сталинизма было призвано выполнять многие идеологические задачи, такие как укрепление статуса вождя, утверждение Советского Союза как великой державы, формирование представлений о Западе у советских граждан, борьба с низкопоклонством перед Западом. Эффективнее всего эти задачи можно было решить через литературу и театр. Пьесы, в которых обозначенные задачи решались наиболее удачно (с точки зрения руководящих органов), получали награды, высшей из которых была Сталинская премия. Таким образом, пьесы, награжденные Сталинской премией, нагляднее всего раскрывают иерархию ценностей и задач сталинского времени. Чтобы увидеть, как советские драматурги решали эти задачи в своих произведениях, мы обратимся к корпусу драматических произведений, награжденных Сталинской премией. Рассматриваемые пьесы взяты из ежегодного сборника «Советская драматургия», в котором после учреждения Сталинской премии по литературе в 1940 г. публиковались все отмеченные премией драматические произведения. В 1953 г. в связи со смертью Сталина издание сборника прекратилось, и сборник за 1952 г. уже не вышел в печать. Для корпуса мы отобрали все пьесы, относящиеся к периоду позднего сталинизма — начиная с 1945 и заканчивая последним изданным сборником за 1951 г. Всего в корпус вошла 31 пьеса (см. Приложение). Сопоставив драматические произведения, написанные разными авторами в один период, мы поговорим о жанровом и сюжетном своеобразии драматургии позднего сталинизма.

Отобранные пьесы можно разделить по разным параметрам. По времени действия можно выделить две группы: 1) современные —

пьесы, действие в которых примерно совпадает с моментом написания; 2) пьесы, где действие отнесено к прошлому.

К «современным» пьесам относится большинство пьес из корпуса. Внутри этой группы можно выделить две подгруппы на основе места действия: 1) пьесы, в которых действие происходит в Советском Союзе; 2) пьесы, в которых описываемые события разворачиваются на Западе. Таблица, иллюстрирующая разбивку вошедших в корпус пьес на группы, помещена в Приложении.

Типология «современных» пьес, действие которых происходит в Советском Союзе

В этих пьесах драматурги изображают современную им действительность в преображенном виде, укрепляя образ Советского Союза как сверхдержавы, которая преуспевает во всем: науке, производстве, сельском хозяйстве. В зависимости от того, какую задачу ставит перед собой драматург, мы можем выделить внутри «современных» пьес о Советском Союзе тематические подгруппы.

Производственные пьесы

Начнем с производственных пьес. К этой подгруппе мы отнесем все пьесы, драматический конфликт в которых строится вокруг производственного процесса. В нашем корпусе к жанру производственной пьесы можно отнести шесть пьес (см. Приложение). Все они имеют незатейливый, практически всегда одинаковый конфликт — столкновение честного передового рабочего с заблуждающимся консервативным начальником. Заблуждающийся персонаж — это мужчина в возрасте 45–60 лет. Обычно это добрый человек, он любит свое дело, которому посвятил всю жизнь. Однако он консервативен, не прислушивается к молодым прогрессивным умам, поэтому не может привести свой завод к процветанию. Персонажем такого типа часто завладевают собственнические идеи, и он начинает называть предприятие, которым руководит, своим. Подобные реплики никогда не остаются незамеченными коллегами героя и могут служить своеобразным маркером заблуждающегося начальника:

Гринева. Алексей, ты нехорошо говоришь, мне не нравится...

Потапов. А мне дела ваши не нравятся. Появляется ваша теть, и, видите ли, она будет бороться за мой завод! Нет, ты подумай! Не за свою фабрику, а за мой завод! За мой завод! Нет, уж извините, там, где я хозяин, где я директор, а те люди подчинены мне...

Гринева. Алеша, а почему ты так часто говоришь «мой завод»... «я директор»... «я хозяин»... Ты хозяйственник, Алеша, а хозяин все-таки государство, народ — хозяин.

Потапов. Ирина, ты не на профсоюзном собрании. Не учи меня [Софронов: 22].

Потапов, главный герой пьесы Софронова «Московский характер» — директор станкостроительного завода, это главное дело его жизни. Но Потапов становится одержим идеей перевыполнения плана. В погоне за этим Потапов отказывает в помощи текстильному комбинату — он перестает думать об общем деле.

Заблуждающемуся начальнику в производственных пьесах противостоят правильно ориентированные персонажи. Можно выделить два типа протагонистов — члены партийных организаций, через которых в пьесе звучит голос истины, и рабочие-ударники, борющиеся за прогресс и перевыполнение плана.

Практически во всех «современных» пьесах, где действие происходит в СССР, можно найти персонажа, который выражает единственное верное мнение — мнение партии. Это секретари парткома или райкома, депутаты Верховного Совета или члены профсоюза. Они присутствуют не только в производственных, но и в колхозных пьесах, речь о которых пойдет чуть позже. Этот персонаж, появившись в кульминационный момент, как *Deus ex machina*, обычно произносит монолог, выражающий самые непреложные истины. Так, например, с бюрократизмом Потапова в пьесе «Московский характер» пытается бороться его жена Ирина Федоровна Гринева, председатель фабкома текстильного комбината, которому и нужна помощь в изготовлении новых ткацких станков. Кульминацией в этой пьесе является сцена на собрании бюро райкома, где Гринева от имени профсоюза выступает против мужа. Она обвиняет его в близорукости, в «барском» отношении к заводу и подчиненным: «Ты, товарищ Потапов, только и видишь “мой завод, мой план, мои люди”». Отгородился от всех. Можешь помочь и не хочешь. Близоруким стал, нового не видишь» [Софронов: 49]. Функция такого персонажа в пьесе — исправлять консерваторов и бюрократов, помогать им «прозреть». Так, после описанного собрания Потапов осознает свои ошибки и в финале пьесы просит прощения у Гриневой.

Другой тип протагониста — простой рабочий, правильно ориентированный ударник производства. Он (или она) моложе своего

начальника, но осознаннее и прогрессивнее. Такой персонаж борется за перевыполнение плана и внедрение новых технологий. Персонаж такого типа — это абстракция идеального гражданина, все мечты и старания которого направлены на благо страны. Например, Юлия, героиня пьесы «Совесть» Ю. Чепурина, на протяжении всей пьесы развивает идею о честности и добросовестности советских людей. Девушка работает контролером на заводе, но ее заветная мечта — ликвидация отдела технического контроля. Она считает, что совесть советских рабочих — лучший контролер качества. В финале пьесы руководство завода объявляет Юле благодарность за ее идеи, а клеймо контроля выдается всем мастерам, чтобы они сами могли контролировать себя или друг друга. Стоит отметить, что подобная бесконфликтность — характерная черта не только производственных пьес, но практически всей драматургии позднего сталинизма. Установка на бесконфликтность была четко обозначена в постановлении ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. (см.: [Большевик]). Как отмечает Е. А. Добренко, в больших количествах появившаяся после этого постановления «бесконфликтная драматургия» принесла в театр новые жанры, типы и конфликты (см. [Добренко: I, 358]). Рабочие в этих пьесах изображены интеллигентными, культурными людьми. Их жизнь лишена бытовых проблем, потому что Советский Союз предстает как государство с очень высоким уровнем жизни. Единственная проблема, с которой можно столкнуться в этой утопической реальности, — не слишком передовой начальник, мешающий своему предприятию шагать в ногу со временем.

Таким образом, фабула в производственных пьесах всегда строится на столкновении заблуждающегося начальника-бюрократа с правильным простым тружеником. Последний одерживает победу, прибегнув к помощи членов партийной организации. Вдохновленный горячим монологом секретаря парткома и положительным примером рабочего-ударника, начальник-бюрократ «прозревает», осознает свои ошибки, что и приводит к счастливому финалу.

Патриотические пьесы

После 1946 г. производственная пьеса получает жанровое развитие. Появляется новый жанр — патриотическая пьеса. Е. А. Добренко в монографии «Поздний сталинизм» отмечает, что возникновение

этого жанра — следствие борьбы с «низкопоклонством» перед Западом и космополитизмом [Добренко: II, 96].

Одним из образцов патриотической пьесы является драма К. Симонова «Чужая тень». Эта пьеса была заказана Симонову сразу по окончании «суда чести» над советскими биологами Григорием Роскиным и Ниной Клюевой («дело КР»). В отличие от производственных пьес, главный герой здесь — уже не молодой активист, а талантливый ученый в зрелом возрасте. Главный герой пьесы Симонова — Сергей Александрович Трубников, директор бактериологического института, работающий над созданием прививки от инфекционных болезней. Трубников создает технологию, при помощи которой можно добиться как ослабления заразности микробов, так и значительного усиления. Таким образом изобретение Трубникова можно использовать как для спасения людей, так и для уничтожения. Именно в связи со вторым способом применения технологией заинтересовались американские ученые.

Антагонистом в патриотических пьесах будет уже не заблуждающийся начальник, а иностранный шпион или космополит. Он не верит не только в своих коллег и подчиненных, но в Советский Союз в целом. В пьесе Симонова антагонистом является американский шпион Окунев, который уговаривает Трубникова передать американцам первую часть технологии, касающуюся усиления заразности микробов.

Трубников искренне не понимает, как можно использовать первую часть технологии, не имея второй. «Открыть глаза» Трубникову спешит Макеев, проектировщик «Энергостроя» в Сибири, узнавший о поступке Трубникова: «<...> там, в их мире, о спасении людей думают в десятую, в сотую очередь, а в первую очередь думают об уничтожении. Об уничтожении нас» [Симонов: 242–243]. В финале пьесы Макеев отправляется в Москву, чтобы вырвать технологию из рук Окунева. Шпиона раскрывают и арестовывают.

Таким образом, функция новых патриотических пьес — создать образ коварного Запада, где люди думают только о войне и уничтожении других государств, и честного передового Советского Союза, чьи ученые и рабочие трудятся только во имя добра. Конфликт в пьесах этого жанра строится на деятельности космополита или шпиона. Этот персонаж мешает главному герою, честному советскому ученому, или же «заражает» его некоммунистическими идеями. Разрешается конфликт благодаря вмешательству

правильного прогрессивного советского человека; происходит разоблачение, космополит/шпион изгоняется, светила науки «прозревают», а протагонист получает признание и благодарность.

Колхозные пьесы

Несколько пьес из корпуса (см. Приложение) написаны на колхозную тему. Протагонист в этих пьесах — молодой человек, борющийся за культуру и просвещение в своем колхозе. Он радуется за внедрение новых технологий, за образование и новаторские методики в производстве и сельском хозяйстве. Такие молодые активисты показаны, например, в пьесе Н. Дьяконова «Свадьба с приданым». Ольга и Максим хотят пожениться, но свадьба расстраивается из-за того, что Ольга считает колхоз Максима отстающим. Она обвиняет жениха в том, что тот не интересуется научными достижениями в области сельского хозяйства и недостаточно использует технологии в полевых работах: «Сохой на козе пашут, а фасону-то, разговору! <...> ни машины, ни дисциплина не помогут, если в полеводстве с наукой не считаться! А вы не хотите считаться» [Дьяконов: 233–234].

Однако Ольга не понимает, что на самом деле Максим — прогрессивный колхозник. В неудачах его колхоза виноват председатель колхоза Пирогов, который плохо занимается делами колхоза и не интересуется научными достижениями. Помогает «прозреть» Пирогову другой протагонист — секретарь партбюро Муравьев. О персонаже этого типа, члене партийной организации, мы уже говорили в связи с производственными пьесами. Муравьев не боится прямо указать председателю на его ошибки. Смелые и правдивые слова секретаря партбюро заставляют Пирогова раскаяться. Он снимает с себя полномочия председателя в пользу молодого бригадира Максима. В финале пьесы Ольга и Максим женятся, а в качестве приданого приносят друг другу новые рекорды по собранному урожаю.

Все колхозные пьесы, вошедшие в корпус, укладываются в одну сюжетную схему, очень похожую на схему производственных пьес. Протагонистами здесь являются юные активные колхозники, противостоять которым будет заблуждающийся председатель, закрытый для всего нового человек. Однако благодаря деятельности членов парторганизаций он обязательно осознает свои ошибки, начнет учиться и приобщаться к культуре и прогрессу. Функция

колхозных пьес — укрепить образ Советского Союза как прогрессивного государства, где великие научные открытия не только создаются (это мы уже увидели в патриотических пьесах), но и внедряются на практике.

Военные пьесы

В двух пьесах из корпуса («Победители» Б. Чирскова, «За тех, кто в море» Б. Лавренева) действие отнесено к событиям Великой Отечественной войны. Такое маленькое количество пьес о войне в нашем корпусе можно объяснить тем, что опыт войны были слишком болезненным и травматичным для советских людей. Однако военные события все же надо было освещать. Необходимо было укрепить образ Верховного Главнокомандующего, показать, что победа над врагом становится возможной в первую очередь благодаря стараниям мудрого командования: «Показать рождение стратегического замысла, претворение его в жизнь, его победное завершение, показать военачальников, выполняющих замыслы и волю Верховного Главнокомандования...» [Соловьев: 18].

Пьеса «Победители» Б. Чирскова отлично отвечает поставленным задачам. В этой пьесе Сталинградская битва показана «не из окопов, а сверху, из штабов, откуда виден весь грандиозный размах операции» [Белова: 224]. Главный герой пьесы — генерал Муравьев, прибывающий в некий город, чтобы принять командование армией. Он намерен отстоять город, хотя численно силы врага во много раз превосходят силы его армии. Как замечает Добренко, «в Муравьеве легко угадывается Жуков, а в его противнике Клаусе — Паулюс» [Добренко: I, 149], в самой военной операции, лежащей в основе фабулы, — Сталинградская битва. Муравьев показан как прекрасный стратег и талантливый полководец, однако все достижения и победа в битве, по мнению самого героя, принадлежат не ему, а Сталину. Муравьев выступает лишь исполнителем воли вождя, и его заслуга состоит лишь в том, что он смог хорошо исполнить блестящий замысел. В этом смысле его можно сопоставить с членом комитета партии из производственных и колхозных пьес: через этих персонажей говорит сама партия, сам Сталин.

Таким образом, главный герой в военной пьесе — это мудрый командующий, персонаж-«стратегический гений», через поступки которого просвечивает воля Главнокомандующего. Персонаж

такого типа есть и в пьесе Лавренева «За тех, кто в море». Персонаж, выражающий справедливость и мудрость командования в пьесе, — это Харитонов, командир дивизиона морских охотников, который умело раскрывает личностные качества своих подчиненных, тем самым разрешая конфликт. Фабулы двух рассматриваемых пьес отличаются, но все же они имеют общую схему: под руководством мудрого начальства честные советские военные одерживают победу над врагом (как внешним — немецкой армией, так и внутренним — заблуждающимся товарищем).

Пьесы об интеллигентах

Две пьесы из корпуса не вписываются ни в один из представленных типов. Это «Илья Головин» С. Михалкова и «Жизнь в цитадели» А. Якобсона. Главный герой в этих пьесах — закоренелый интеллигент. Законсервированный в мире ушедшей эпохи, он не чувствует духа времени, в котором живет. В пьесе Якобсона «Жизнь в цитадели» действие происходит во время Великой Отечественной войны в Эстонии. Главный герой пьесы Аугуст Мийлас, профессор древних языков в отставке. Он делает вид, что войны нет, и всем домашним строжайше запрещает говорить о ней. Пытаясь отгородиться от внешнего мира, Мийлас не замечает, что его собственный сын пытается устроить в его доме штаб немецкой разведки. Открывает глаза профессору майор Красной армии Куслап. Майор раскрывает Мийласу планы его сына и объясняет, что нельзя жить в «цитадели», нужно быть ближе к народу и работать для блага народа. Похожим образом строится сюжет пьесы «Илья Головин», где главный герой — композитор, пишущий сложную музыку, чуждую советскому народу.

Таким образом, две пьесы «Жизнь в цитадели» и «Илья Головин» построены по единой схеме: интеллигент, деятель науки или искусства, запирается в своем мире и отстаёт от времени. Затем военный, добрый и честный советский человек, объясняет ему, что творить нужно исключительно для народа. Интеллигент признает свои ошибки и превращается в правильного советского деятеля.

Типология «современных» пьес, действие которых происходит на Западе

В корпус вошло также несколько пьес, где действие происходит на Западе. В этих пьесах образ СССР спроецирован на западные

реалии. Советские драматурги переносили на Запад только негативные аспекты советской жизни (сфабрикованные дела, давление со стороны вышестоящих органов, травля на национальной почве и др.). Таким образом «формировался образ Запада-застенка, откуда все мечтают (но не могут) сбежать — американцы, французы и пленные русские дети» [Добренко: II, 475].

Сюжетные схемы этих пьес отличаются от уже рассмотренных нами. В этих пьесах обычно есть всего один или два положительных персонажа, которые отличаются добротой и честностью. Они борются за справедливость и равенство, ориентируясь на жизнь в Советском Союзе как на идеал. Причем борются они уже не с единичными антагонистами, а с установившейся в государстве системой взглядов и идеалов. Финал у этих пьес всегда довольно трагичный: положительные персонажи терпят поражение в борьбе за справедливость и оказываются лишенными всего.

Например, корреспондент Смит из пьесы Симонова «Русский вопрос» отказывается написать книгу, доказывающую, что русские хотят войны. Протагонист окружен бесчестными людьми, которым нужна война с Россией. Но Смит искренне восхищается русскими, поэтому в итоге пишет правдивую книгу, доказывающую, что русские не хотят войны. За это он лишается работы, дома, денег и своей любимой жены, которая не смогла вынести позора и нищеты. Но несмотря на все это, герой сохраняет мужество, не меняет своих позиций и верит, что еще найдет справедливость в Америке.

Внутри группы пьес, изображающих жизнь на Западе, можно выделить отдельную подгруппу — детские пьесы. Это «Снежок» В. Любимовой и «Я хочу домой» С. Михалкова. Как отмечает Е. А. Добренко, «эти пьесы были весьма эффективным орудием пропаганды, поскольку внедряли в неспособное к критической оценке детское сознание заведомо искаженную картину реальности, которая фиксировалась в нем особенно прочно» [Там же: 466]. В детских пьесах все персонажи четко делятся на положительных и отрицательных. Так в пьесе «Снежок» чернокожий мальчик по кличке Снежок становится объектом травли со стороны белой девочки Анджелы и ее отца. Снежок и все, кто заступаются за него, — добрые, отзывчивые, понимающие персонажи, тогда как семья Бидлов и их друзья — беспричинно жестокие и эгоистичные.

Проблема расизма в этой пьесе доводится до критических масштабов: ненависть к чернокожим настолько сильна, что Бидл ни перед чем не останавливается, пока Снежка не арестовывают.

Пьесы о Западе похожи друг на друга: один честный протагонист борется против несправедливой системы. В структуре персонажей этих пьес преобладают злые, бесчестные, жестокие люди. В этой схеме мы выделили вариацию — детскую пьесу, где главными героями являются дети, а положительные и отрицательные характеристики персонажей доведены до предела.

Типология пьес — лауреатов Сталинской премии, действие которых относится к прошлому

В некоторых пьесах из корпуса действие относится к прошлому. Эти пьесы можно разделить на две большие группы: историко-революционные пьесы (о становлении советской власти) и пьесы о великом прошлом Советского союза.

Историко-революционные пьесы

К историко-революционным мы отнесем те пьесы, в которых показано становление советской власти. Действие в этих пьесах может относиться к реальным историческим моментам или же быть аллюзией на исторические события. Для этих пьес характерно наличие противостояния не между двумя персонажами (например, правильным рабочим и его заблуждающимся начальником), здесь борются две противоположные силы, одна из которых принадлежит коммунистам, а вторая — врагу.

Борьба за власть лежит в основе фабулы драмы Н. Вирты «Заговор обреченных». Действие этой пьесы происходит «в 194.. в одной стране». Но читатель должен был узнать в изображаемых событиях коммунистический переворот в Чехословакии в 1948 году. Две главные противоборствующие силы — это коммунистическая партия и партия националистов. Во главе коммунистической партии стоит отважная сильная женщина Ганна Лихта. Она ведет честную борьбу за власть. Тогда как Христина Падера, лидер партии Национального единства, готова на любые сделки и ухищрения, лишь бы захватить власть. Она организует покушение на Ганну Лихту, вступает в союз с представителем Уолл-стрита, чтобы тот помог ей превратить страну в сорок девятый штат Америки. Но Ганна Лихта вовремя разоблачает заговор и объявляет в стране коммунизм.

Борьба, изображаемая в этих пьесах, — совсем необязательно борьба за власть в стране. Это может быть противостояние между рабочими и их буржуазными работодателями. Так в нашем корпусе есть две пьесы, которые объединяет общая тематика и построение сюжета, — это «Борьба без линии фронта» А. Якобсона и «Канун грозы» П. Маляревского. В обеих пьесах речь идет о рабочих, которые не хотят мириться с рабскими условиями труда и устраивают забастовку.

Пьесы о великом прошлом

Последний тип пьес, который можно выделить в нашем корпусе — это пьесы о великом прошлом России. Сюда можно отнести пьесы «Флаг адмирала» Штейна и «Великий государь» Соловьева.

Пьеса Штейна «Флаг адмирала» повествует о блестящем полководце Федоре Ушакове, командующем черноморским флотом. Ушаков одерживает ряд блестящих побед над турками. Здесь отражаются территориальные претензии СССР к Турции по поводу возвращения территорий Российской империи, переданных РСФСР Турции в 1921 году. Разгромив турецкий флот, Ушаков также освобождает греческий остров Корфу и провозглашает в Греции республику, разгадывает заговор псевдо-союзников англичан и обличает в бесчестности английского адмирала Нельсона. Величие ума и чести русского флотоводца работает на конструирование ощущения полного превосходства России над Европой и Турцией в историческом прошлом, что, конечно, можно и нужно было спроецировать и на настоящее.

В пьесе Соловьева «Великий государь» главным героем является Иван Грозный. В этой пьесе он показан как мудрый и дальновидный правитель, вынужденный применять жестокость и насилие ради светлого будущего государства. Пьеса была создана в рамках кампании по оправданию личности Ивана Грозного. Изображение правления Ивана Грозного являлось аллегорией сталинского режима, а утверждение справедливости этого правления — обоснованием легитимности сталинских репрессий. После смерти Сталина Соловьев переписывает пьесу, заставив царя каяться в том, что он погубил невинных людей. Однако в пьесе, вошедшей в корпус, Иван Грозный — сильная личность, герой, приведший страну к великим победам.

В пьесах о прошлом Советского Союза изображается величие русских царей и главнокомандующих. Образ России как грозной и великой державы создается с целью напомнить о достижениях прошлого, разбудить национальную гордость. Кроме того, события, о которых идет речь в пьесах, легко проецируются на настоящее Советского Союза.

* * *

Таким образом, мы рассмотрели все темы, которые поднимаются советскими драматургами в пьесах, получивших Сталинскую премию в период позднего сталинизма. Несмотря на то, что в наш корпус вошли пьесы разных авторов, в них обыгрываются схожие сюжеты, обнаруживаются устойчивые типы персонажей. Разделив пьесы из корпуса по времени и месту действия, мы увидели, как изображалось прекрасное настоящее Советского Союза и его великое прошлое. Пьесы, где действие происходит в Советском Союзе, практически бесконфликтны: в этих произведениях изображаются осознанные, целеустремленные и высококультурные рабочие и колхозники, единственная проблема которых — консервативный начальник-ретроград, который, впрочем, все равно осознает свою неправоту в финале пьесы. Образу прекрасной и великой советской державы в нашем корпусе противопоставляется образ Запада, где люди беспричинно злы и невежественны, а уровень жизни несравнимо ниже.

ЛИТЕРАТУРА

- Дьяконов: *Дьяконов Н. М. Свадьба с приданным* // Советская драматургия. М.; Л., 1951.
- Симонов: *Симонов К. М. Чужая тень* // Советская драматургия. М.; Л., 1950.
- Софронов: *Софронов А. В. Московский характер* // Советская драматургия. М.; Л., 1949.
- Белова: *Белова Л. И. Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии*. М., 1978.
- Большевик: Большевик. 1946. № 16. 26 авг.
- Добренко: *Добренко Е. А. Поздний сталинизм: эстетика политики: В 2 т.* М., 2020.
- Соловьев: *Соловьев А. Пути развития нового жанра* // Искусство кино. 1949. № 4.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица «Типология пьес-лауреатов Сталинской премии». В таблице указаны все вошедшие в корпус пьесы с именами авторов и годом написания. У переводных пьес в скобках указан язык оригинала и автор перевода.

О прошлом	О настоящем		
<u>Историко-революционные</u> «Незабываемый 1919» Вс. Вишневский (1949) «Заговор обреченных (в одной стране)» Н. Вирта (1948) «Борьба без линии фронта» А. Якобсон (1947, пер. с эст. Л. Тоом) «Канун грозы» П. Маляревский (1950) «Потопленные камни» И. Мосашвили (1949, пер. с груз. Э. Ананиашвили)	В СССР		
	<u>Производственные</u> «В одном городе» А. Софронов (1946) «Московский характер» А. Софронов (1948) «Глина и фарфор» А. Григулис (1947, пер. с латыш. В. Ардаматского) «Макар Дубрава» А. Корнейчук (1949 пер. с укр.) «Рассвет над Москвой» А. Суrows (1950) «Совесть» Ю. Чепурин (1950)	<u>Патриотические</u> «Великая сила» Б. Ромашов (1947) «Чужая тень» К. Симонов (1949) «Зеленая улица» А. Суров (1947)	<u>Колхозные</u> «Хлеб наш насущный» Н. Вирта (1947) «Свадьба с приданым» Н. Дьконов (1950, пер. с коми А. Глебова) «Калиновая роща» А. Корнейчук (1950, пер. с укр.) «Поют жаворонки» К. Крапива (1950, пер. с бел. П. Кобзаревского и В. Петушкова) «Семья Аллана» Г. Мухтаров (1949, пер. с туркменского А. Глебова) «На новой земле» А. Каххар (1949, пер. с узбекского Ю. Германа и Б. Реста)
<u>О великом прошлом</u> «Флаг адмирала» А. Штейн (1950) «Великий государь» Вс. Соловьев (1945)	<u>Военные</u> «Победители» Б. Чирсков (1946) «За тех, кто в море» Б. Лавренев (1945) «Старые друзья» Л. Малюгин (1945)		
	<u>На Западе</u> «Голос Америки» Б. Лавренев (1949) «Русский вопрос» К. Симонов (1946) «Снежок» В. Любимова (1948) «Я хочу домой» С. Михалков (1949)		

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ ГЛАЗАМИ СОВЕТСКОГО ЧИТАТЕЛЯ (1950–1960-е гг.)

Софья Киселева
(Москва)

Трудная судьба творческого наследия О. Э. Мандельштама была обусловлена судьбой самого поэта, жизнь и творчество которого пришлось не только на 1910-е, но и на 20–30-е гг., годы репрессий. Оказавшись в числе запрещенных авторов, Мандельштам был почти забыт большинством советских читателей на долгие годы. В 1928 г. была издана последняя книга поэта, и затем более двадцати лет в СССР произведения Мандельштама не публиковались. В 1930-х – первой половине 1950-х гг. его имя практически не упоминалось в советской печати. Однако читатель мог познакомиться со стихами Мандельштама неофициально. С 1930-х гг. его рукописи попадали в самиздат: «...любители поэзии снимали копии со стихотворений, не принятых к печати и оставшихся в редакциях литературных газет, журналов и издательств» [Антология самиздата: 61]. В военные и послевоенные годы стихотворения Мандельштама бытовали в устной форме, в качестве эпиграфов к стихотворениям или дневниковым записям [Тименчик: 67–69]. В конце 1950-х – 1960-е гг. существовало подспудное знание о Мандельштаме, в том числе среди молодежи: оно могло не проявляться публично, но влияло на оценки, которые начали просачиваться в печати в 1960-е гг.; появилось желание заговорить о поэте в полный голос.

Одно из первых посмертных упоминаний произведений Мандельштама находим в текстах поэта-имажиниста, прозаика и мемуариста А. Б. Мариенгофа (1897–1962), который лично знал Мандельштама и интересовался его поэзией еще при его жизни. В пьесе «Актер со шпагой» (1944) Мариенгоф имплицитно обратился к двум стихотворениям Мандельштама: «Как облаком сердце одето...» (1910) и неопубликованному «Ариосту» (1933) [Мариенгоф: 586–587]. В пьесе Мариенгофа и его соавтора М. Э. Козакова (1897–1954) «Золотой обруч» (1945) один из героев, Вадим

Троевич, произносит строфу из стихотворения Мандельштама «Я наравне с другими...» (1920)¹.

В последующей оценке личности и творчества Мандельштама определяющую роль сыграло печально известное постановление 1946 г. Для ортодоксальной критики функция периодики состояла в воспитании и индоктринации, журнал должен был иметь «направление». Вслед за Лениным один из главных инициаторов Постановления А. А. Жданов считал литературу служанкой идеологии: «литература должна стать партийной» [Доклад Жданова]. В своей речи он характеризовал «несоветские» произведения как «безидейные, идеологически вредные» [О журналах «Звезда» и «Ленинград»], изобличал их авторов, не стесняясь в выражениях. Индикатором «качественности» поэта считалось его отношение к революции, и поскольку стихи Мандельштама признавались «идейно мелкими», он был объявлен чуждым СССР автором [Волков: 469].

Ортодоксальные советские критики действовали по инерции: даже после идеологического смягчения, вызванного смертью Сталина, они не сдавали позиции и продолжали следовать ждановским рецептам. Критики не считали нужным различать поэтов внутри созданной ими категории «несоветской» литературы: в одном ряду оказывались стихотворцы из разных литературных групп, эмигранты и поэты, оставшиеся в Советском Союзе [Метченко: 105]. Официальная критика отождествляла акмеизм с символизмом: из «протеста против замысловатых уподоблений, бесконечных “соответствий” символистов вырос акмеистический “примитивный”, “предметный” стих. Но акмеизм, как и символизм, с самого своего зарождения был тронут ветхостью и разложением» [Маслин: 125]. В этом высказывании явно проступают элементы ждановского словаря: упрощение поэзии, «вещные» метафоры, желание оставить «несоветских» поэтов в прошлом.

Неоднократно в критике подчеркивалась «безыдейность» и «индивидуалистичность» творчества Мандельштама: его поэзия «глубоко индивидуалистична, она резко противопоставлена “толпе”» [Волков: 469], поэт обвиняется в «независимости <...> от

¹ Подробнее обращение к поэзии Мандельштама в творчестве Мариенгофа рассмотрено в статье О. Демидова [Демидов: 152–160].

общественной и политической жизни» [Метченко: 466]. В академических изданиях начала 1960-х гг. творчество поэта было помещено в число текстов, отражающих «чуждые тенденции» [История русской советской литературы: 472]. По ангажированному мнению анонимного автора статьи в «Литературной газете», Мандельштам не существовал в памяти читателя, по крайней мере как поэт современный: аноним относил его к тому разряду поэтов, которые «большей частью и справедливо забыты» [Аноним].

Ситуация начала меняться после XX съезда КПСС и развенчания культа личности Сталина. В обстановке «оттепели» стало возможным говорить об опальном поэте, хотя и с некоторой осторожностью. В 1956 г. произошла частичная реабилитация Мандельштама. Знаковым событием стала заметка о «Комиссии по литературному наследию» (1957) [Комиссия], в состав которой вошли ближайшие к поэту друзья и его соратники: А. А. Ахматова, жена поэта Н. Я. Мандельштам, ее брат, писатель Е. Я. Хазин, а также Н. И. Харджиев, друг Ахматовой, хранивший часть архива Мандельштама после его гибели. Кроме того, в комиссию входили прогрессивный литературовед З. С. Паперный, писатель, поэт, публицист и общественный деятель И. Г. Эренбург и авторитетный советский поэт, в 1945–1953 гг. — ответственный редактор журнала «Огонек» А. А. Сурков.

Другим значимым событием стал анонс выпуска стихотворений Мандельштама в серии «Библиотека поэта» в 1958 г. [Анонс]. Признание ценности творческого наследия поэта — это еще один шаг вперед: такое упоминание настраивало читателей на ожидание публикации стихотворений в составе книги. Однако выход этой книги сопровождался немалыми трудностями: сначала ее не допустили к печати из-за доноса в ЦК КПСС, дальнейшие попытки издания также не дали ощутимых результатов. Книга вышла только в 1973 г., при этом «более трети стихотворений поэта туда не вошло» [Огрызко]. Предисловие к изданию написал одиозный критик и литературовед Александр Дымшиц.

События конца 1950-х гг. открыли поле для противостояния защитников и противников Мандельштама: одни продолжали ждановскую линию критики; другие — мемуаристы, критики и литературоведы — предпринимали попытки объективного суждения

или воздерживались от прямой оценки. Кроме того, в печати появились и первые свидетельства признания большой роли Мандельштама в русской и советской поэзии.

Во второй половине 1950-х гг. о нем писали робко, с опаской, используя разные стратегии и уловки. Например, советский поэт, преподаватель Литературного института им. Горького А. А. Коваленков (1911–1971), прикрываясь маской ортодоксального критика, продолжал линию «внутренний эмигрант», упрекал Мандельштама в «оторванных от реальной жизни формалистических изысках» [Коваленков: 167], характеризовал его творчество штампом-советизмом: «желчные вздохи о невозможности реставрировать на буржуазный лад принципы античного искусства» [Там же: 168]. При этом автор цитировал пореволюционные стихи, что свидетельствовало о тайном или явном сочувствии: «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем...» (1931), «Я скажу тебе с последней прямотой» (1931) и даже (с искажением) — все еще неопубликованное стихотворение «Я пью за военные астры» (1931). Коваленков признал Мандельштама «одним из крупнейших представителей» акмеизма, подчеркнул его «заметное влияние на литературные течения начала тридцатых годов» и даже вступил в спор с ортодоксальной критикой, отметив у поэта «попытки найти контакт с современностью» [Там же]. В начале 1950-х гг. такую позицию можно было бы назвать смелой, но в ситуации 1957 г. она ожидаема.

Теперь обратимся к другому типу упоминаний. Авторы некоторых статей, книг и мемуаров, опасаясь много говорить об опальном поэте, вводили в текст его имя через разговор о жизни и творчестве других, разрешенных, авторов. Профессор Ивановского государственного педагогического института П. В. Куприяновский (1919–2002) писал о «несоветских» поэтических группах как «реакционных литературных школах», «антисоциальных и антидемократических течениях» [Куприяновский: 57], и признавал, что Мандельштам «не эмигрировал, но внутренне и не принял революцию» [Там же: 67]. Тем не менее, Куприяновский анализировал творчество Мандельштама почти доброжелательно, через более лояльных поэтов, в первую очередь, Блока. Ту же тактику использовал советский писатель Л. В. Никулин (Олькеницкий, 1891–1967). В его мемуарах имя Мандельштама возникло в связи с фигурой советской писательницы, революционерки, дочери передового общественного деятеля М. А. Рейснера Л. М. Рейснер,

а в другой публикации — в связи с «сопровождающей» фигурой С. А. Есенина [Нева: 176; Дон: 174].

Из осторожности некоторые писатели и мемуаристы цитировали стихотворения, не называя имени автора, — это стало еще одним способом возвращения читателю творчества Мандельштама. Так поступил известный прозаик, один из составителей важнейших коллективных сборников демократического направления времен «оттепели» «Литературная Москва» (1956) и «Тарусские страницы» (1961) К. Г. Паустовский. Писатель как бы невзначай привел в одном из своих произведений пару строк из стихотворений 1910-х гг.: «Петербургские строфы» (1913), «Петрополь I» (1916) [Паустовский: 58, 67].

Еще одним важным событием стало обращение к фигуре Мандельштама В. А. Каверина, крупного советского писателя, автора «Двух капитанов» — признанной советской классики. Каверин наметил новую линию оценивания Мандельштама, прежде всего — как большого поэта. Он вспоминал о своих первых безуспешных опытах в написании стихотворений и желании получить оценку у авторитетных поэтов, за которой он пошел к Мандельштаму: «...нужны часы, может быть, годы, чтобы, войти в тот мир, который был его поэзией.<...> И там, в глубине того, что он говорил, следя за полетом его мысли, я впервые догадался, что поэзия не существует сама по себе» [Каверин: 131]. Благодаря авторитету Каверина эта высокая оценка получила шанс закрепиться в сознании советского читателя.

Подлинное же возвращение имени и творчества Мандельштама следует отсчитывать с книги авторитетного и широко известного писателя, публициста и поэта И. Г. Эренбурга (1891–1967). В своих мемуарах «Люди, годы, жизнь» (1961) Эренбург открывает «забытых» или находившихся в опале в разные периоды советской истории поэтов, знакомит с их творчеством новое поколение. Он посвящает целую главу воспоминаниям о Мандельштаме, описывая детали его жизни, поэтическое мировоззрение и особенности характера. Значимость сделанного Эренбургом первого шага отмечал и Твардовский в письме ему: «Покамест Вы единственный из Вашего поколения писатель, переступивший некую запретную грань. <...> Вам удалось сделать то, чего и пробовать не посмели другие» [Письмо Твардовского: 26].

Действительно, впервые у читателя появилась возможность увидеть Мандельштама в ином свете, независимом от установок официальной критики. Эренбург впервые и в полный голос сказал о Мандельштаме как об очень большом поэте, поместил его имя в священный ряд «советских» поэтов и даже выделил из этого ряда как самого яркого: «...одним поэтам присуще звуковое восприятие мира, другим зрительное. Блок слышал, Маяковский видел. Мандельштам жил в различных стихиях» [Эренбург: 498].

Эренбург описывает Мандельштама как обаятельного человека, несколько упрощая его образ: «милый беспокойный хлопотун» [Там же: 503], «был он маленьким, щуплым; голову с хохолком закидывал назад. <...> он, когда запевал баском свои торжественные оды, походил на молоденького петушка. <...> мечтал о хорошем обеде, строил фантастические планы, заговаривал издатель» [Там же: 497]. Такое описание подчеркивало детскость и трогательность поэта и могло вызвать сочувствие у читателя. По словам Н. Мандельштам, такой облик понадобился Эренбургу «для концепции с журналистским противопоставлением» [Мандельштам: 293], и мемуарист «выдумал, что О. М. <Осип Мандельштам. — С. К.> был маленького роста. <...> щуплым О. М. не был — плечи у него были широкие» [Там же].

Эренбург не скрывал своего восхищения опальными авторами, поэзию Мандельштама он наделял магической силой: «...я помню множество его строк, твержу их, как заклинания, и, оглядываясь назад, радуюсь, что жил с ним рядом...» [Эренбург: 500–501]. Мемуарист подчеркивал, что стихотворения Мандельштама были близки и понятны не только элитарным читателям, но и обычным людям, подтверждая это историей, когда «в 1945-м слышал, как его <стихотворение «Ленинград». — С. К.> повторяла ленинградка, вернувшаяся домой» [Там же: 502].

Важно, что Эренбург ввел в оборот поздние стихи, ранее не опубликованные в Советском Союзе. Он познакомил широкого читателя с целым рядом ранее неизвестных текстов Мандельштама. Некоторые стихотворения были опубликованы в отрывках: «Колнот ресницы, в груди прикипела слеза...» (1931), «Импрессионизм» (1932), «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931), «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (1934), а некоторые — полностью: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (1935), отрывки «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1935),

«Не мучнистой бабочкою белой...» (1935, 1936), «Я молю, как жалости и милости...» (1937), «Как по улицам Киева-Вия...» (1937). На страницах мемуаров Эренбурга впервые были процитированы фрагменты «Разговора о Данте» (1933).

Хотя Эренбург не решился, а по цензурным условиям и не мог привести роковое стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны» (1933), он открыто восхищался поэтом, которого десятилетиями осуждала советская печать. Писатель не оставил без внимания аресты, ссылку и гибель Мандельштама, открыто вступил в спор с ортодоксальными критиками, опровергая тенденциозные формулировки и приводя аргументы в защиту поэта: «некоторые критики считали его несовременным, музейным. Раздавались и худшие обвинения» [Эренбург: 502], «...в первые годы революции его словарь, классический стих многими воспринимались как нечто архаическое. <...> Мне эти строки теперь кажутся вполне современными, а стихи Бурлюка — данью давно сгинувшей моде» [Там же: 498], «...никогда он не отворачивался от своего века, даже когда волкодав принимал его за другого» [Там же: 502].

Мемуары «Люди, годы, жизнь» вызвали резонанс в советском обществе того времени. Главный цензор, государственный и партийный деятель, член Отдела агитации и пропаганды ЦК КПСС П. К. Романов возмущался тем, что Эренбург «превозносит сомнительное творчество Мандельштама» [Огрызко]. Партийные чиновники согласились с ним, отметив, что Эренбург «дает явно идеализированную оценку поэзии М. Цветаевой, М. Волошина, К. Бальмонта, О. Мандельштама, Б. Пастернака, изображая их как милых чудачков, честных, талантливых людей, и игнорируя то, что в своем творчестве они были далеки от советской действительности, а иногда и враждебны ей» [Там же]. По словам одиозных критиков, в мемуарах «поэтизируются очень старые и ветхие представления о художнике, его миссии и судьбе» [Дымшиц: 373], а их автор «принимается за “воскрешение” некоторых забытых поэтических имен и вместе с тем за “возрождение” некоторых ушедших в прошлое эстетических идей» [Там же]. Оппоненты объясняли этот факт тем, что Эренбург и эти поэты — «собратья по перу» [Выходцев: 27–28].

После книги «Люди, годы, жизнь» в советской печати иногда стали публиковаться воспоминания о Мандельштаме, в которых

он фигурировал как талантливый поэт и авторитетный учитель поэзии. Мемуаристы писали о его манере чтения с восхищением, как и Эренбург, наделяя стихотворения магической силой: «...он произносил строчки стихов, как будто был учеником, изучающим могучее заклинание» [Шкловский: 190–191], «поэт начинал шаманить, публика переставала его понимать», «он читал нараспев торжественные, великолепные свои пятистопные ямбы» [Арго: 74].

С книги Эренбурга можно отсчитывать и самый важный в деле восстановления репутации Мандельштама процесс — процесс публикации его неизвестных широкому читателю стихотворений. В середине 1960-х гг. стихотворения печатались выборочно и большей частью на периферии: в Воронеже или в союзных республиках. Некоторые из них были опубликованы в журнале «Новый мир» (1961) в составе мемуаров Эренбурга, в альманахе «День поэзии» (1962) и в журнале «Москва» (1964). Упоминания о непростой судьбе, ссылке поэта и его гибели все еще не допускались для открытого обсуждения. В печать принимали некоторые шуточные стихотворения или произведения, написанные для детей. Были опубликованы некоторые филологические заметки Мандельштама, а в 1967 г. — «Разговор о Данте».

Таким образом, «возвращение» Мандельштама было долгим и трудным процессом, подлинное начало которому положил Эренбург. Его мемуары стали импульсом для открытого обсуждения творчества и личности Мандельштама в новом, положительном, ключе, а также для публикации значительного количества поздних неопубликованных при жизни поэта стихотворений.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним: [Б. а.]. Чьи это «мнения»? // Литературная газета. 1957. 26 сент.
Анонс: [Б. а.]. Библиотеке поэта — 25 лет // Вопросы литературы. 1958, № 11. С. 265.
Антология самиздата: Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е — 1980-е / Под общ. ред. В. В. Игрунова, сост. М. Ш. Барбакадзе. М., 2005.
Арго: *Арго А. М.* Звучит слово... М., 1962.
Волков: *Волков А. А.* Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков. М., 1952.

- Выходцев: *Выходцев П. С.* Русская советская поэзия и народное творчество. М.; Л., 1963.
- Демидов: *Демидов О. В.* О. Э. Мандельштам в круге чтения А. Б. Мариенгофа // Вестник РГГУ. Сер. «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6.
- Доклад Жданова: Доклад г. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Правда. 1946. 21 сентября. № 225 (10307).
- Дымшиц: *Дымшиц А. Л.* Мемуары и история // Дымшиц А. В великом походе. М., 1962.
- История русской советской литературы: История русской советской литературы: В 3 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. Т. 2. М., 1960.
- Каверин: *Каверин В. А.* Неизвестный друг: ...Как я не стал поэтом // Октябрь. 1959. № 10.
- Коваленков: *Коваленков А. А.* Письмо старому другу // Знамя. 1957. № 7.
- Комиссия: Аноним. Об образовании комиссии по литературному наследию Мандельштама // Московский литератор. 1957. 16 июня.
- Куприяновский: *Куприяновский П. В.* Александр Блок в борьбе с акмеизмом // Учен. зап. / Иван. пед. ин-т. 1957. Т. 13. Филол. науки. Вып. 3.
- Мандельштам: *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М., 1989.
- Мариенгоф: *Мариенгоф А. Б.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Стихи; Драммы; Произведения для детей; Очерки; Статьи; Коллективное: манифесты и письма; Письма; Комментарии / Вступ. ст. З. Прилепин. М., 2013.
- Маслин: *Маслин Н. Н.* Черты новаторства советской литературы. М.; Л., 1960.
- Метченко: *Метченко А. И.* Творчество Маяковского 1917–1924 гг. М., 1954.
- Нева: *Никулин Л. В.* Лариса Рейснер // Нева. 1957. № 10.
- Дон: *Никулин Л. В.* Памяти Есенина // Дон. 1957. № 4.
- О журналах «Звезда» и «Ленинград»: О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из постановления ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 г. // Правда. 1946. 21 августа. № 198.
- Огрызко: *Огрызко В. В.* Восславим, братцы, сумерки свободы, или Как догматик Александр Дымшиц добил партийные власти и выпустил в «Библиотеке поэта» томик полузапрещенного Осипа Мандельштама // Литературная Россия. 2016. №2016/9. URL: <https://litrossia.ru/item/8721-vosslavim-brattsy-sumerki-svobody/> (дата обращения: 23.04.2021).
- Паустовский: *Паустовский К. Г.* Бросок на юг // Октябрь. 1960. № 10.
- Письмо Твардовского: Письмо А. Т. Твардовского И. Г. Эренбургу от 12 августа 1961 года // Я слышу всё...: почта Ильи Эренбурга, 1916–1967 / Изд. подгот. Б. Я. Фрезинский. М., 2006.

Тименчик: *Тименчик Р. Д.* Школа читателей Мандельштама: Читатели №№ 1, 2, 3 // *Literatūra. Vilnius University Press Scholarly Journals*, 2020. Vol. 62(2).

Шкловский: *Шкловский В. Б.* Жили-были... // *Знамя*. 1961. № 8.

Эренбург: *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь. Кн. 1–2. М., 1961.

«ВМЕСТО СТАТЬИ О ВЯЗЕМСКОМ» А. С. КУШНЕРА: АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Варвара Бурцева
(Москва)

С момента первой публикации в 1970 г. стихотворение Александра Кушнера «Вместо статьи о Вяземском», по-видимому, не пользовалось особой популярностью у широкой читательской аудитории и — определенно — не привлекало внимания специалистов. Между тем именно это стихотворение может претендовать на звание одного из ключевых текстов в поэтическом корпусе автора. В настоящей статье мы попытаемся интерпретировать «Вместо статьи о Вяземском» как, с одной стороны, художественную и одновременно «исследовательскую» рефлексии над поэтикой позднего Вяземского, а с другой — как текст, важный для конструирования собственной поэтической автомифологии Кушнера.

«Последний цикл», упоминающийся в третьей строке, будет привлечен нами в качестве дополнительного материала. Для установления его границ мы обратимся к текстологическим решениям тех изданий поэзии Вяземского, которые могли быть доступны Кушнеру во время написания стихотворения.

В двенадцатом томе Полного собрания сочинений Вяземского (1896) в ряду поздних текстов выделяются десять стихотворений, объединенных заглавием «Из собрания сочинений “Хандра с проблесками”»¹. Во втором издании Библиотеки поэта (1958) этот цикл не обозначен, но в третьем издании серии, вышедшем уже после 1970, восемь текстов, входящих в цикл в Полном собрании

¹ «Я ночью пью хлорал запоем...», «И жизнь, и жизни все явленья...», «Чувств одичалых и суровых...», «Меня за книгу засадили...», «Я — прозябаемого царства...», «Жизнь коротка, но в ней не все же скоро-течно...», «Цветок», «“Такой-то умер” — что ж? Он жил да был и умер...», «Вхожу с надеждою и трепетом в твой храм...», «Уж падают желтые листья...» [Вяземский: XI, 513–520].

сочинений, также объединены, а рядом помещены два стихотворения, близкие к ним по дате создания². Такие текстологические решения, вероятно, продиктованы самим характером поздних стихов Вяземского, которые, по словам Л. Гинзбург, представляют «своего рода цикл, <...> лишенный формальных признаков циклизации» [Гинзбург: 47]. Поскольку Кушнер пишет не статью, а стихотворение с коррелятом «статья», строгие границы цикла оказываются не важны: поэт, вероятно, работает со всем корпусом позднего Вяземского, сердцевиной которого с тематической точки зрения является цикл «Хандра с проблесками». Входящие в него тексты и некоторые другие стихотворения, датируемые 1860–1870 годами, и окажутся в центре нашего внимания. На этом перейдем к тексту «Вместо статьи о Вяземском».

Одна особенность интертекстуального плана выделяет это стихотворение в ряду других стихотворений Кушнера: «Вместо статьи о Вяземском» не только содержит отдельные аллюзии и цитаты, но и символически представляет читателю характерные для позднего Вяземского *мотивы и тематические блоки*. Компромиссной задачей при жанровой коллизии, возникающей из-за корреляции «стихотворение – статья», становится лирический очерк текстов «неизвестного» Вяземского. Лирический очерк призван пунктирно наметить уникальные черты этих текстов и таким образом дать читателю представление о составляющих поэтики позднего Вяземского. Прочтем стихотворение как подготовительный материал к статье — перечень образов и мотивов.

Для наглядности разделим эти мотивы на три группы, которые условно назовем *элегическими, сниженно-медитативными и философскими*. К элегическим отнесем мотив потери друзей, обозначенный у Кушнера в строках:

Друзья уснули, он осиротел;
Те умерли вдали, а те погибли [Кушнер].

² «Куда девались вы с своим закатом ясным...» и «Жизнь наша в старости — изношенный халат...» [Вяземский 1986: 415–416].

Среди вариаций этого мотива у Вяземского также — гибель, разлука, опоздание, битва³.

Сюда же отнесем *халат* — ключевой для номенклатуры образ, встречающийся в поэтическом корпусе Вяземского четырежды⁴. Этих вхождений, впрочем, достаточно для эволюции образа. Изначально халат в качестве гораціанского мотива соседствует с образами муз, высокой лексикой и другими атрибутами поэтической темы. Однако начиная с 1867 года мотив трагически снижается — семантика смещается в сторону бытового ореола⁵. Очевидно, что халат как символ старости в стихотворении Кушнера заимствован именно из предметного арсенала поздних текстов.

Следующая группа — мотивы *сниженно-медитативные*. Поздняя лирика Вяземского противоречива и разрознена в плане настроений — целью творчества в ней становится уже не создание цельной и понятной для читателя картины мира, но примирение с реальностью путем фиксации сменяющих друг друга тезисов и антитезисов. Это поэтика внутренней раздвоенности, на что у Кушнера указывают строки:

Он сам себе забвенье предсказал,
И кажется, что зла себе желал... [Кушнер]

Следующая за этим строка «И медленно сживал себя со свету» объединяет этот мотив с мотивом *смерти заживо*:

Лампадою ночной погасла жизнь моя,
Себя, как мертвого, оплакиваю я [Вяземский: XII, 439];
Страдающая тень, обломок жизни прежней,
Себя, живой мертвец, переживаю я... [Там же: 481–482]

Наконец, последняя группа — *мотивы философской лирики*. «Листок», который «жорчится под снегом», выступает у Кушнера не только как традиционный символ жизни или юности в оппозиции

³ Ср.: «На прощанье», «Поминки», «Все сверстники мои давно уж на покое...», «В воспоминаниях ищу я вдохновенья...» [Вяземский: XI, 219–221; XII, 452, 536–540, 535].

⁴ Впервые в 1817, далее в 1855, 1867 и, наконец, в тексте «Жизнь наша в старости — изношенный халат...» (1874–1877) [Вяземский: III, 150–153; XI, 219–221; XII, 359–360, 549–550].

⁵ «Остыть, надеть халат домашний / И, позабыв былые шашни, / Запрягать голову в колпак...» [Вяземский: XII, 359–360].

«весна – зима», но и как элемент растительной семантики — синекдоха от характерного «растительного» образа лирического героя у Вяземского:

Нет, я растительного царства... [Вяземский: XII, 516]

Более того, многозначность слова «листок» может также отсылать к часто фигурирующему в поздних стихотворениях Вяземского образу книги как метафоры жизни и к мотиву чтения:

Пред догорающей лампадой
И в ожиданье темноты
Читаю с грустью и досадой
Ее последние листы [Там же: 515].

Таков интертекстуальный план стихотворения. Как видно, он строится по принципу энциклопедии: перечень мотивов и образов с включением некоторых цитат дает читателю более или менее целостное представление о позднем Вяземском. Объединяющим фактором для этих разрозненных элементов становится *суть* его поэзии. В чем именно она заключается? Выделим три особенности.

Во-первых, поздняя лирика Вяземского строится на минус-мифологизации автора. В отличие от лирического героя европейского романтизма, лирический образ позднего Вяземского вбирает в себя *весь объем авторского сознания* без искусственного отсеечения неудобных подробностей. Вместо романтического «Я», конструируемого из тщательно отобранных черт, во многих стихах этого периода виден поэт, взятый в своих физических немощах и страданиях:

Но, как медведю, ради скуки
Сосать мне лапу не под стать:
Мои так исхудали руки,
Что в них уж нечего сосать [Там же: 447–448].

Во-вторых, у Вяземского наблюдаем жанровый сдвиг элегии в сторону ближайшего внелитературного ряда, находящегося вне публичных и конвенциональных речевых практик⁶. Досада, раздражение,

⁶ Случай с поздним Вяземским в каком-то смысле вписывается в тыняновскую теорию продуктивной неудачи: открытие иррациональной бытовой стихии приближает его поэзию к поэзии XX в.

старческая озлобленность, «прозаическая хандра» и соответствующие ей речевые жанры по ту сторону словесности (ворчание, бытовое сетование) — в этом направлении Вяземский смещает свои поздние элегии:

А если дожить и придется,
Не сыщется новая цель:
По-прежнему мне придется
Все ту же тянуть канитель [Вяземский: XII, 26–27].

В-третьих, поздние стихи Вяземского, вероятно, создаются с расчетом на отсутствие потенциального слушателя. Они не предполагают рецепции, потому что мыслятся как диалог с собой, обнажающий всю подноготную личных переживаний. «Стихи не хороши, но правдивы», — напишет поэт М. А. Вяземской [Вяземский 1986: 525]. Именно на это обращает внимание Кушнер, и именно это вычитывается из его стихотворения: за кушнеровскими образами стоит «мрачный», «уставший» Вяземский, которого «будто нету» для широкого круга читателей. В стихотворении есть предварительные идеи, данные статически. Но характерно ли это для последних стихов Вяземского? Нет. Эти стихотворения образуют конгломерат текстов с внутренней динамикой.

У позднего Вяземского лирическое усилие направлено на поиск выхода из тупика и на преодоление безысходности. Это не композиционный ход, а естественная смена настроения: состояние лирического героя меняется постепенно и в хронологическом порядке. В «Хандре с проблесками» наблюдаем прохождение таких стадий, как *тотальное отрицание* («И жизнь, и жизни все явления...»), *смирение* («Меня за книгу засадили...», «Я прозябаемого царства», «Листок», «Цветок»), *ирония* («“Такой-то умер”. Что ж? Он жил да был и умер...») и *компромисс* («Жизнь наша в старости — изношенный халат...»). Это движение от отрицания к утверждению, при котором кульминационным «проблеском» становится финальное обретение *халата* — обретение крупинцы смысла вместо его апофеоза. Так ли это у Кушнера? Как логика стихотворения сочетается со стихийной логикой Вяземского?

Прежде всего заметна перестановка ключевого образа: если у Вяземского халат в конце (как итог и конечная точка), то у Кушнера он становится точкой исходной, причем образ переосмысливается. Халат у Вяземского — «плащ, простреленный в бою» [Вяземский:

ХП, 549–550]; у Кушнера — «клетчатый халат». В первом случае — метафора жизни в точке завершения, во втором — сниженный образ, символ дряхлости, начало мучительного ежедневного цикла. Итак, во-первых, что у Вяземского в конце — то у Кушнера ближе к началу.

Во-вторых, у Вяземского встречаем момент просветления — Ростов с эпитафией из шуточной эпитафии Дмитриева [Вяземский: ХП, 519]. У Кушнера интонация с каждой строчкой становится все мрачнее и мрачнее, а Ростов не появляется вовсе. Появится он в поэзии Кушнера только в 2016 г. и совершенно в ином ключе, нежели у Вяземского⁷.

Наконец, в-третьих, «ничтожества сон непробудный» [Там же: 513], который призывает лирический герой Вяземского в первом тексте «Хандры с проблесками», у Кушнера отзывается в последней строке: «Как будто нету» [Кушнер]. У Вяземского — от небытия к халату, у Кушнера — от халата к небытию. Вяземскому отказано в конечном компромиссе: Кушнер последовательно сгущает краски, редуцируя волю поэта к «проблескам». Динамика «последнего цикла» как бы поворачивается вспять. Что это значит? Своего рода конфликт: в стихотворении поэтическая логика борется с логикой статьи.

Статья строилась бы по хронологическому принципу, стихотворение — иначе, что соответствует схеме *recusatio*. Рекузация («отказ») — жанровая вариация, восходящая к поэзии Сафо и оде Горация Юлу Антонию (VI, 2), в которой упоминается «диркейский лебедь» — Пиндар, недостижимый абсолют поэтической власти. Тем, кто не решается с ним соревноваться, ода «предоставляет <...> формулы защиты» [Свердлов: 114], одна из которых как раз — рекузация: «моя муза не для этого, а для другого». Именно эта модель задает в стихотворении Кушнера систему колебаний: на первый план выходит то материал для статьи, то отталкивающееся от нее поэтическое размышление.

⁷ ...Увы, мы в старости в ответе
За безотрадный свой улов.
Теперь одну из всех стихов
Строку держу я на примете:
«Мы все попутчики в Ростов».
В Ростове Вяземский нас встретит [Кушнер 2018: 17].

Мысль поэта «колеблется» между крайностями статьи и не-статьи (лирической зарисовки) с постепенным сужением амплитуды и остановкой в точке отказа. Рефрен «я написать о Вяземском хотел» обозначает возобновляемые подходы к статье, последний из которых заканчивается отказом. Так композиция «Вместо статьи о Вяземском» в каком-то смысле приближается к композиции гораціанского стихотворения по схеме М. Л. Гаспарова. У Кушнера мысль героя движется между полюсами статьи и стихотворения и постепенно затухает в точке «оставим все как есть». Но только ли затухание в последних строках? Нет ли здесь особого скрытого смысла?

В отличие от стихов Горация, стихотворение Кушнера, конечно, «строится как подступ для <...> “ударных” последних строк» [Гаспаров: 18]. На самом деле затухание только имитируется. Формально нисходящая интонация оказывается восходящей по своей сути: стихотворение заканчивается остановкой «маятника» с игрой смыслами, возникающей из сочетания трех элементов. Первый — *мистика*: Вяземский «шепчет» лирическому субъекту из сферы загробного. Второй — *тайна*: формула «как будто нету» выступает как богатое смыслом отсутствие знака и как раз подтверждает обратное: «есть», но — по секрету от непосвященных. Сочетание мистики и тайны порождает третий компонент: *заговор*, сказывающийся в форме множественного числа — «оставим...». Лирический герой вступает в прямой диалог с Вяземским через подключающуюся постепенно эмпатическую поэтику. В «ударном» месте стихотворения голос из сферы загробного одиночества звучит только для лирического героя.

Таким образом, «обратное» прочтение Вяземского в сочетании с внутренней динамикой стихотворения делает лирического героя Кушнера единственным, кто нарушает одиночество поэта: пропуск в его мастерскую куплен ценой молчания, условием сделки становится отказ от написания статьи. Но почему Кушнер вступает в диалог именно с Вяземским, или почему Вяземский выбирает в качестве собеседника именно Кушнера? Ответы на эти вопросы может дать обращение к поэтическому мифу о вечной преемственности.

Под «поэтическим мифом» мы понимаем множество традиционных формул, указывающих на возникновение, сущность и воздействие поэзии⁸. «Чудо поэтической власти», «чудо рождения поэзии», «чудо творческого акта» и «чудо вечной традиции» — вот четыре базовые мифологемы, или — инварианты среди вариантов, в которых реализуется поэтический миф в разные эпохи у разных авторов. Любое исключение чаще всего подтверждает правило, и даже самая решительная инверсия обычно обнажает связь с традицией. В поэзии Кушнера мы встречаемся только с *частичным смещением трех традиционных формул* — трех элементов в системе поэтического мифа.

Первый элемент — миф о вечной преемственности, который метафорически указывает на непрерывающуюся связь поэтов⁹. За каждым обращением к предшественникам стоит подразумеваемая инициация, наследование орфического могущества. Традиционно преемником становится поэт, рвущийся вверх и вступающий в состязание. У Кушнера же последовательно нейтрализуется мифология славы путем отказа от ее традиционных атрибутов. *Опорным моментом в мифе о преемственности оказывается не слава, а слух* — преемственность у Кушнера реализуется не за счет громкого высказывания, но за счет напряженного вслушивания в традицию¹⁰. Всё уже было сказано, и только через принятие этой истины обретается счастливая возможность стать частью цепочки. Прежде всего поэт вслушивается

<...> как бы поновее

Сказать о том, как этот мир хорош... [Кушнер 2000: 73]

— и только потом говорит.

Интенсивность вслушивания обратно пропорциональна громкости стихов: Кушнер придерживается позиции поэта с по-бара-

⁸ Подробнее о поэтическом мифе см.: [Свердлов].

⁹ Другое его условное название — миф «о магической цепочке», и не удивительно, что именно этот образ встречается у Кушнера [Кушнер 2000: 73].

¹⁰ Лирический герой Кушнера обладает чутким слухом, преодолевающим временные расстояния. Так, например, он слышит шум троянской битвы и плывущих вдоль страницы учебника злых ассирийцев при копьях и щитах [Кушнер 1986: 85, 185].

тынски негромким голосом. Это — смещение второй традиционной формулы, а именно — формулы самоуменьшения, восходящей к той же оде Горация Юлу Антонию. Формула его *aris* («я же пчеле подобен» в пер. Гинцбурга) у Кушнера смещается: *поэт акцентирует не столько иерархию величин, сколько громкость голоса* — на старый мифологический сюжет накладывается мифологизированный мотив Баратынского.

Диалектика разговора на полутонах и вслушивания дает третью традиционную мифологему — идею избранности. Поэт — избранник богов, вступающий с ними в контакт и возвещающий их волю, слушающий и говорящий. Естественно, смещается у Кушнера и эта формула, как и две предыдущие:

Все знание о стихах — в руках пяти-шести,
 Быть может, десяти людей на этом свете:
 В ладонях берегут, несут его в горсти.
 Вот мафия, и я в подпольном комитете... [Кушнер 2000: 40]

Понимание литературного процесса у Кушнера не обходится без оппозиции «центра» и «периферии» в духе формальной школы. Поэт как бы становится хранителем этой филологической традиции вне строго научной сферы. У формалистов он берет прежде всего ход, характерный для Тынянова и Шкловского: шаг в сторону — к боковым, подземным тропам культуры. Тынянов движется от Пушкина к «Кюхле», а Кушнер — к Вяземскому (не без влияния Гинцбург). Почему же Кушнер придерживается троп, далеких от магистральных путей литературы?

Потому что история поэзии вершится в тени Пиндара и далее — в тени Новых Пиндаров: Державина, Ломоносова, Пастернака, Бродского. Так у Кушнера реализуется старая оппозиция публичного и приватного: одизм противостоит тихому голосу избранных. *Тайна тихого голоса передается в катакомбах*. В чем заключается эта тайна?

В последней правде о жизни. «Мысль изреченная есть ложь» — важная для русской литературы мифологизированная сентенция о несказуемости экзистенциальной правды. На мифологизированное стихотворение Баратынского у Кушнера, в свою очередь, накладывается идея мандельштамовской бутылки. Мандельштамовское «Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат» [Мандельштам: 186] у Кушнера становится «Шепчет мне. Значит, я и есть

таинственный адресат». Эзотерическое знание о жизни и смерти принадлежит поэтам с тихим голосом, и Вяземский к этому причастен: у него есть потаенное, несказанное слово. Стихи поэта второго ряда, Вяземского, сводящиеся к «бурению собственной души», — есть то самое «письмо в бутылке», запечатанное обладателем истинной поэтической тайны. Их-то и находит герой Кушнера, становясь таким образом следующим в цепочке.

ЛИТЕРАТУРА

- Вяземский 1986: *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. СПб., 1896.
- Кушнер 1986: *Кушнер А. С.* Стихотворения. Л., 1986.
- Кушнер 2000: *Кушнер А. С.* Стихотворения. Четыре десятилетия. М., 2000.
- Кушнер 2018: *Кушнер А. С.* Над обрывом (сборник): книга новых стихов. Webkniga, 2018. (Поэтическая библиотека (Время))
- Кушнер: *Кушнер А. С.* Вместо статьи о Вяземском // Юность. 1970. № 11.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихи и проза 1906–1921. М., 1999.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Поэзия Горация // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 5–39.
- Гинзбург: *Гинзбург Л. Я.* П. А. Вяземский // Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986.
- Роднянская: *Роднянская И. Б.* Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М., 1981.
- Свердлов: *Свердлов М. И.* О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода? // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 103–126.

ОТРОЧЕСТВО ДАВИДА КАУФМАНА В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ И ЛИРИКЕ ДАВИДА САМОЙЛОВА

Михаил Иткин
(Санкт-Петербург)

Мемуарное наследие Давида Самойлова (1920–1990) исследовано гораздо меньше, чем его поэзия. Причин у этого несколько. Во-первых, большая часть мемуарной прозы, дневники и письма, отдельные стихотворения и поэмы Самойлова увидели свет только после его смерти (работа по обнародованию самойловского корпуса еще продолжается). Во-вторых, сравнительно поздний литературный дебют и первичное закрепление за Самойловым статуса поэта-фронтовика мало способствовали интересу к его довоенному опыту, который при его жизни был представлен всего несколькими опубликованными текстами. Важно отметить и то, что, например, стихотворения о детстве (в первую очередь, «Из детства», «Выезд») входят в число наиболее известных (канонизированных) текстов Самойлова. Поскольку эти стихотворения долгое время существовали как отдельные произведения, их пока сложно воспринимать в качестве элементов мемуарного комплекса. В то же время и сама мемуарная проза из-за позднего обнародования еще не до конца осмысливается как самостоятельная единица корпуса, требующая отдельного изучения.

Замысел создания «большой повести поколения» в прозе сформировался у Самойлова во второй половине 1960-х гг. Из различных биографических и автобиографических очерков начала складываться книга «Памятные записки». Только в конце 1970-х гг., когда уже были написаны очерки об «оттепели», о некоторых современниках и главы о войне, Самойлов начал последовательно описывать свои детство, отрочество и юность [Самойлов 2014: 689–700].

Заметно, что в отличие, например, от толстовской модели, у Самойлова хронология мемуарного построения не совсем совпадает

с хронологией жизни. Это расхождение прослеживается и в его мемуарной лирике (с отчетливо мемуарным модусом — выраженным лирическим «я» и привязкой к прошлому), к которой автор иногда обращается в тексте «Памятных записок». Однако если стихи о детстве и юности Самойлов писал и раньше, вне связи с мемуарной прозой, то на рубеже 1970–80-х гг. его работа над главами об отрочестве («Произрастание трав» и «Из дневника восьмого класса») начала отражаться на разработке темы отрочества в лирике. На основе этого хронологического пересечения можно утверждать, что в этот период Самойлов начинает понимать отрочество как отдельную «эпоху взросления», достойную целостного мемуарного осмысления.

Вероятно, из-за кажущейся промежуточности и неоднородности категория отрочества у Самойлова еще не становилась предметом концептуального рассмотрения. В понимании Самойлова этот период совпадает с подростковыми годами, обучением в средней и старшей школе — временем поиска своего предназначения, формирования ценностных и нравственных ориентиров, временем первых влюбленностей. Юный Самойлов (тогда еще Давид Кауфман) в 1935 г. размышлял об этих сдвигах:

Этот период моей жизни, как я сам чувствую, есть главная точка, из которой я буду исходить в дальнейшем. Впервые появилось желание мыслить и чувство мысли. Искания мои разделяются на поиски цели и идеи, на поиски Великого закона, Великой правды и на поиски своей личной этики, того, что «хорошо» и что «плохо» [Самойлов 2002: I, 33].

Уже в октябре военного 1941 г., когда появилось ощущение временного рубежа, за которым будет совсем иная реальность, Давид Кауфман впервые взглянул на отроческий опыт с дистанции и пылко отверг его: «Я перелистываю свой дневник, написанный безобразным языком начитанного мальчишки. Там есть спор инстинктов и почти отсутствуют идеи. Это вавилонское смешение различных силлогизмов» [Там же: I, 141].

Зрелый Самойлов, в лирике которого к 1960-м гг. четко обозначилось мемуарное начало, уже не отрицает своего довоенного прошлого, но продолжает колебаться между отталкиванием от себя подростка и принятием. В стихотворении «Читаю умный свой дневник...» (1961; при жизни не публиковалось) сначала сохраняется дистанция между образом из дневника и собой:

Там нет меня. Там мой двойник,
Восторженный и вдохновенный.

Как он умен! И как высок!
Как любит он во все соваться!

С чего он выдумал, щенок,
Передо мною красоваться! [Самойлов 2006: 474]

Однако первичное неузнавание себя в зеркале дневника все же приводит к принятию отражения. Отрочество, как и детство, понимаются теперь как неотъемлемые части сегодняшнего «я», то, к чему нужно возвращаться, чтобы понять себя:

Я с ним навек соединен —
Ведь я уток, а он основа [Там же].

Записи из подросткового дневника становятся для Самойлова основным материалом при работе над мемуарной прозой об отрочестве. В главе «Из дневника восьмого класса» Самойлов приводит дневниковые вырезки и комментирует их с позиции мемуариста, находящегося на временной дистанции от объекта описания. Из-за этого здесь вновь, как и в стихотворении выше, возникает ироническая интонация, которая затем нивелируется примирением с собой из прошлого: «Удовлетворив тщеславие сердцеда, я предавался рефлексии. <...> Я читаю не о себе, я даже способен судить этого подростка. Но где-то чувствую, что он поразительно похож на меня и что я сужу самого себя» [Самойлов 2014: 135, 137].

Интересно посмотреть, как дневниковые вставки интегрируются в мемуарный нарратив. При сравнении мемуаров с опубликованными дневниками за 1935–36 гг. отчетливо видно, что Самойлов сохраняет порядок записей в дневнике, но при этом делает дополнительные «косметические» улучшения дневникового текста, сглаживает случаи косноязычия или мелкие стилистические неровности. Одновременно с этим он делает дневниковый текст в какой-то степени более похожим на подростковый, меняя не содержание, а стиль письма: например, фраза «самый вредный и гадкий вывод» меняется на «какая гадость!» (добавляется восклицание), именование друга «Джорджем» — на «Жоржика» [Самойлов 2002: I, 37, 54–55; Самойлов 2014: 137–139].

Что касается содержания, центральной дневниковой записью в главе оказывается та, где Давид Кауфман изнутри 1935 г. размышляет о значении проживаемого им отроческого периода (см.

выше). Можно сказать, что наличие обобщающего вывода, «программы» отрочества в дневнике восьмого класса во многом предопределило его включение в ткань мемуаров.

Этот период мог восприниматься как ключевой еще потому, что в 1935 г. Кауфман закончил семилетку и поступил в другую школу [Самойлов 2002: I, 370–371]. Но наиболее существенно, что особая роль «восьмого класса» ознаменована и началом поэтической биографии. Глава «Из дневника восьмого класса» открывается рассказом о встрече с молодым критиком Ярополком Семеновым, который дал первый серьезный отзыв о стихотворных опытах Кауфмана (драму в стихах «Спартак», «Песню о Чапаеве» и стихотворение «Сон»; тексты не сохранились), высказал уверенность в том, что тот станет поэтом¹.

Таким образом, главы об отрочестве продолжают мемуарный сюжет о поэтическом пробуждении и становлении, начатом в детстве. Для выражения этого сюжета в прозе о детстве использовалось стихотворение «Из детства», строки из которого переплетались с мемуарным повествованием². В главах об отрочестве метафора поэтического пробуждения тоже дана опосредованно: в «Из дневника восьмого класса» дневник выступает не только как биографическое свидетельство, но и как литературный документ, благодаря которому юный Кауфман учился «остранять» свой повседневный опыт³. В главе «Произрастание трав», оставшейся незавершенной,

¹ Эта встреча, воспринятая и описанная юным Кауфманом как момент поэтической инициации [Самойлов 2002: I, 56–58], повлияла, в частности, на его дальнейшее увлечение стихами Б. Л. Пастернака, о чем свидетельствуют многие записи в дневнике за 1936 г. (Подробнее об истории соименованного восприятия Пастернака см.: [Немзер 2013].) Можно предположить, что при описании отрочества в мемуарах Самойлов ориентировался в том числе на пастернаковскую «Охранную грамоту» (1930), где подчеркивается особое значение этого периода становления (глава 3). Заметим, что в четвертой главе «Охранной грамоты» описывается встреча с композитором А. Н. Скрябиным, которая имела для Пастернака схожее «инициирующее» значение.

² См. главу «Сны об отце» [Самойлов 2014: 57–60]. О поэтической инициации через текст А. С. Пушкина в «Из детства» см.: [Немзер 2020: 44–45].

³ Ср. запись из дневника восьмого класса (за май 1936 г.), в которой Кауфман описывает свою прогулку по кладбищу и выдерживает рассказ

описание процесса стихотворчества связывается с мотивом, упомянутым в заглавии:

Мне казалось тогда <...>, что достаточно описать то, что тебя окружает, и твое отношение к окружающему, что достаточно рассказать о своем состоянии, как получатся стихи. <...> [Но] поэзия — не оценка; *оценочный момент — ее подпочва, на которой трава не растет* [курсив мой. — М. И.] <...>. Поэзия же в физическом ощущении протекания, движения, заполненности всего времени, в вещественности времени, в восприятии времени как главного структурного элемента всего сущего и, следовательно, стиха [Самойлов 2014: 102–103].

Ближайший аналог метафоре «произрастания трав» можно обнаружить в поэтических декларациях А. А. Ахматовой, которые были, конечно, известны Самойлову⁴: «Встает один, все победивший звук. / Так вокруг него непоправимо тихо, / Что слышно, как в лесу растет трава» («Творчество», 1936); «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» («Мне ни к чему одические рати...», 1940) [Ахматова: 196–197].

Далее в главе эта метафора употребляется в контексте рассуждения о том, что рабочая интеллигенция, в среде которой Самойлов рос и воспитывался, сохранила нравственные ориентиры, «понятия», благодаря которым культура прошлого транслировалась новому поколению. Это историко-социологическое размышление, вмонтированное в главу о школьных годах жизни, перемежается биографическими портретами школьных друзей и рассуждением об устройстве школы конца 1920-х – 1930-х гг. Но помимо этого в главе мерцает еще одна тема — включенность Кауфмана в историю, которая разворачивалась параллельно его отрочеству:

С середины 30-х годов все чаще замечал я, что в семьях происходят странные изменения. Но как-то пассивно это замечалось, потому что дома было все в порядке; потому что об этом не говорилось; потому что происходило нечто скрытое, тайное, может быть, адюльтер, мезальянс... [Самойлов 2014: 119]

Слова «адюльтер» и «мезальянс» встречаются в «Памятных записках» не впервые — Кауфман слышал их в детстве [Там же: 55–56].

в элегическом модусе, явно подражая поэтам-романтикам [Самойлов 2002: I, 68–70].

⁴ См. также его очерк «Анна Андреевна» [Самойлов 2014: 492–503].

У Кауфмана-подростка в мемуарах сохраняется та же детская оптика, не позволяющая уловить настоящего смысла слов взрослых. Реальная опасность еще не осознается, а скрывается за завесой мнимого благополучия, что передается и через манеру письма: «А так было все в порядке — как будто в порядке — и у меня, и у Червика <...> и Шахова — все было в порядке» [Самойлов 2014: 121].

Дневники представляют немного иную картину. Судя по ним, юный Кауфман, как и большинство его сверстников, мыслил себя внутри проживаемой истории, следил за гражданской войной в Испании, гневно отзывался о «троцкистах» и порицал «мещанские» взгляды [Самойлов 2002: I, 89, 78, 45]. Вероятно, Самойлов не включил это в мемуары не столько из-за желания очистить свой отроческий портрет, сколько из-за определенной творческой установки. Самойлов делает акцент не на включенности себя в большую историю, а передает опыт соприкосновения с более мелкими ее проявлениями — с тем, как изменилась судьба его дяди, одноклассника, знакомых. В этом смысле он не идет по модели «интимизации истории», использованной Пастернаком в поэме «Девятьсот пятый год» (1925)⁵. И хотя между самоейловскими мемуарами и поэмой Пастернака есть некоторые пересечения (в «Девятьсот пятом годе» рассказ ведется от лица 14-летнего мальчика, обучающегося в «школе ваянья» [Пастернак: 267]), Самойлову не близок монтажный способ показа событий. Специфика повествования об эпохе должна исходить из характера самой эпохи, поэтому для изображения 1930-х гг. наиболее верными инструментами прозы, по Самойлову, становятся фигуры умолчания, поэтика намеков и неполнота видения истории.

В пространстве самоейловских «Памятных записок» глава «Произрастание трав» расположена перед главой «Из дневника восьмого класса» (книга была собрана согласно авторским планам: [Самойлов 2014: 689]). Это решение может показаться не совсем очевидным: хотя глава «Произрастание трав» не была закончена, она охватывает довольно широкий круг тем и содержит воспоминания не только о восьмом классе, но и последующих школьных годах. Как следствие, такое расположение глав нарушает внешнюю линейность повествования.

⁵ Подробнее об этом см.: [Поливанов: 26–33].

Тем не менее с точки зрения принципов мемуарного творчества Самойлова этот ход кажется вполне закономерным. Самойлов реализует свою мемуарную стратегию в русле того, что можно было бы назвать *поэтикой проявления*: факты биографии, документы, воспоминания раскрываются мемуаристом постепенно, «от окраины к центру», в соответствии с некоторой невербализируемой внутренней установкой. В «Памятных записках» эта линия наглядно отражается в порядке расположения глав о детстве: «Дом», «Квартира», «Сны об отце». В случае с главами об отрочестве эта тенденция сохраняется: от рассуждения о внешних обстоятельствах периода Самойлов переходит к проявлению фрагментов дневника как наиболее сокровенного документа.

Тот же паттерн наблюдается в его способе репрезентации отрочества в целом. Как было упомянуто выше, прозу об отрочестве Самойлов создавал параллельно мемуарным стихотворениям, в которых подросток выступал лирическим героем: «Был ли счастлив я в любви...» (1979) и «Ревность» (1980). Они были опубликованы в сборнике «Залив» (1981) и являли собой как бы «верхний слой» рефлексии об отрочестве, которая занимала Самойлова в этот период. Оба эти стихотворения посвящены любовной жизни подростка — аспекту отрочества, который в прозе практически не затрагивается. Следовательно, их можно воспринимать как отдельную «главу» в мемуарном комплексе.

В «Был ли счастлив я в любви...» описано посещение кино с возлюбленной и ее провожание. Герой находится «в волшебном трансе» от романтического чувства, но его голос противопоставляется отрезвляющему зрелому комментарию:

Навсегда обречены
Наши первые любви... [Самойлов 2006: 269].

Намечая перспективу любовной истории, Самойлов вновь дистанцируется от своего отроческого образа. В то же время это позволяет воспринимать стихотворение не как сугубо «отроческое», но как вариацию сквозного любовного сюжета самойловской лирики⁶. Только в случае с «Был ли счастлив я в любви...» траги-

⁶ А. С. Немзер так обозначает суть этого сюжета («про женщину и про солдата»): «[В первой его вариации] былая возлюбленная так или

ческая природа этого сюжета смягчается благодаря введению иронической интонации, неотделимой от самойловской репрезентации отрочества.

Метафорой и средством этого иронического дистанцирования оказывается мотив кино⁷. В «Был ли счастлив я в любви...» упоминание «киноромана», сюжет которого возлюбленная пока не готова повторить, соотносится с формой поэтического высказывания. Девичий образ «монтируется» из внешних деталей (локтя, ручки, рюмьнца, локона) и потому остается достаточно условным и универсальным. Некоторая кинематографичность, уже на уровне сюжета, наблюдается и в «Ревности». Реальный план (герой наблюдает за окнами возлюбленной и обнаруживает, что она пьет чай с другим) здесь переходит в условный: подростку грезятся картинный въезд в город на коне и великодушное прощение изменницы и соперника. Возлюбленная опять показана условно, герою виден лишь ее силуэт на тюле.

В «Ревности» ирония проявляется еще более разнообразно: герой подтрунивает над собой («Я взбешен со всей силой пятнадцати лет»), создает синтаксический каламбур («А соперник растерянный чай опрокинул») [Самойлов 2006: 290]. Ирония широко

иначе отвергает солдата (вернувшегося с фронта или погибшего), во второй — солдат навсегда покидает женщину, случайно встретившуюся на “военной дороге” <...>. [По мысли Самойлова, в каждой из вариаций этого сюжета] читатель должен был распознать в “новом” — “старое”, увидеть собственно самойловский палимпсест. Подобного рода прописывания и переписывания давних стихов (одновременно их актуализирующие и корректирующие) для позднего Самойлова принципиальны» [Немзер 2015: 201–202]. См. также: [Немзер 2014].

⁷ В этой связи стоит упомянуть и стихотворение «Обратно крути киноленту...» (1979?). По интонации оно отличается от стихотворений об отрочестве, но суммирует в себе все, что связано с процессом воспоминания и *проявления*: неизбежность, мучительность, тревожность и в итоге принятие. На наш взгляд, эта привязка к кино в целом может отсылать к сборнику Ю. Д. Левитанского «Кинематограф» (1970), в котором мемуарные стихотворения (в частности, о детстве и юности) организованы с использованием похожих приемов. Ср. в этой связи стихотворение «Сон о забытой роли» (1969), финал которого откликается в финале стихотворения Самойлова.

выражается и на уровне интертекста. С одной стороны, описанная сюжетная ситуация прямо восходит к главе «Маша» из повести Л. Н. Толстого «Отрочество» (1854): Николенька испытывает плотское влечение к горничной, но стыдится своей некрасивости; в выигрышном положении оказывается его брат Володя, и Николенька страдает от ревности. С другой стороны, любовная неудача и чувство брошенности являются сюжетным ядром пастернаковского «Марбурга» (1916) («рванный» синтаксис в начале «Ревности», таким образом, может отсылать к аналогичному приему у Пастернака). Детальность описания города в «Ревности», в свою очередь, может перекликаться не только с образом Марбурга: указание на «четки» фонарей, «бродячих псов» в переулке отдаленно напоминает образы из ранней ахматовской лирики.

При этом «Ревность» тесно связана с изображением отрочества в «Памятных записках». В стихотворении есть прямое указание на возраст героя — 15 лет, что при сближении с биографией Давида Кауфмана соответствует 1935 или 1936 годам, то есть времени, когда он учился в *восьмом* классе. В то же время в «Ревности» перечисляются топонимы (Сушевка, Второй Самотечный переулок), соотносимые с описанием Москвы в главе «Произрастание трав» [Самойлов 2014: 121–122].

Итак, отрочество представлено у Самойлова как период, в который происходит поэтическое и нравственное становление. В мемуарном описании отрочества четко прослеживается хронологическая дистанция, из-за чего повествование о подростке Кауфмане выдержано в полусерьезной, иронической тональности. Этот подход отличается от грустно-нежной интонации, с которой Самойлов описывает мир своего детства, и указывает на возрастные сдвиги, произошедшие с героем мемуаров при переходе от детства к отрочеству. В то же время в главах об отрочестве уже намечается склонность к познанию себя через своих друзей, что в полной мере отразится на содержании и композиции глав о юности.

Замысел мемуарного проявления отрочества Самойлову не удалось полностью осуществить при жизни. Но в одном из мемуарных очерков он задал перспективу его развития и в каком-то смысле предсказал судьбу своих текстов: «Достоинство поэта в том и заключается, что он желает оставить дом достроенным,

таким, как он его задумал сам. А потомки из оставшегося материала пусть построят еще один дом или пристройку» [Самойлов 2014: 507].

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова: *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. В. А. Черных. М., 1990.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 1 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., 2003.
- Самойлов 2002: *Самойлов Д. С.* Поденные записи: В 2 т. / Подгот. к публ., сост. Г. Медведевой, А. Давыдова, Е. Наливайко, коммент. В. Тумаркина при уч. М. Ефремовой. М., 2002.
- Самойлов 2006: *Самойлов Д.* Стихотворения / Сост., подгот. текста В. И. Тумаркина, примеч. А. С. Немзера и В. И. Тумаркина. СПб., 2006.
- Самойлов 2014: *Самойлов Д. С.* Памятные записки / Сост. Г. И. Медведевой, А. С. Немзера. М., 2014.
- Немзер 2013: *Немзер А. С.* Послание «Пастернаку» Давида (еще не) Самойлова // «Объятье в тысячу охватов». Сборник материалов, посвященных памяти Евгения Пастернака и его 90-летию. СПб., 2013. С. 112–137.
- Немзер 2014: *Немзер А. С.* «Про женщину и про солдата»: об одном сквозном сюжете поэзии Давида Самойлова // Лотмановский сборник. Вып. 4. М., 2014. С. 533–549.
- Немзер 2015: *Немзер А. С.* Давид Самойлов в роли А. К. Толстого // Русско-французский разговорник, или/ou Les Causeries du 7 Septembre: Сборник статей в честь Веры Аркадьевны Мильчиной. М., 2015. С. 199–216.
- Немзер 2020: *Немзер А. С.* «Мне выпало счастье быть русским поэтом...»: Пять стихотворений Давида Самойлова. М., 2020.
- Поливанов: *Поливанов К. М.* «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2013.

ПОРТАЛЫ LITNET.COM, AUTHOR.TODAY И LITMARKET.RU: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Анна Мурашова
(Тарту)

Объектом исследования стали сайты электронного самиздата, где любой человек может опубликовать свое произведение. Самыми известными сайтами такого типа являются proza.ru, stihi.ru и журнал «Самиздат» (samlib.ru) Максима Мошкова, основанные в 2001 г. и работающие по сей день. Учредители первых проектов со свободной публикацией, предполагая, что в таких сервисах потенциально заинтересованы тысячи авторов, оказались правы. Этот феномен развивался, и в 2010-х годах начали появляться ресурсы, на которых можно не только публиковать, но и продавать свои произведения. Самые популярные среди них, заметные на литературной сцене, упоминающиеся в профессиональных СМИ [Самиздат в эру; Кто в России] — это litnet.com (до 2016 г. — ЛитЭра, lit-era.com), author.today и litmarket.ru, о которых и пойдет речь в настоящей статье.

На этих площадках можно не только публиковать и читать книги (они публикуются в основном поглавно, в процессе написания, а не сразу в виде полного текста), но также писать рецензии, обсуждать книги в комментариях, делать записи в блоге, проводить различные маркетинговые акции, общаться с авторами и читателями. Произведения, публикующиеся на этих ресурсах, принадлежат большей частью к массовой, жанровой, популярной литературе, это прозаические тексты, поэзии почти нет. На каждом портале набор жанров свой; жанровое деление очень важно для всех порталов и оказывает влияние на их устройство¹.

В статье анализируются интерфейс сайтов author.today, litnet.com и litmarket.ru, тексты и информация, размещенная на них —

¹ Под жанром здесь понимается не традиционное литературоведческое деление — роман, повесть, рассказ, элегия — а жанры массовой литературы, такие как любовный роман или фэнтези, то есть скорее тематические и сюжетные единства.

юридические документы, посты в блогах и др., информация в СМИ — интервью с основателями, публикации о порталах, а также данные невключенного наблюдения, ведущегося с лета 2016 г. Учитывая быструю изменяемость интернет-среды, необходимо упомянуть, что описания и выводы, сделанные в работе, отражают ситуацию на весну 2021 года.

Литературная платформа Litnet.com была основана в 2015 г. украинцами Сергеем Грушко и Андреем Нечаевым. Платформа работает, кроме российского, на английском, испанском и украинском рынках. Преобладающим жанром litnet.com стал любовный роман в различных его вариациях, и среди пользователей бытует мнение, что litnet.com — это «женский», «розовый» сайт. Оно обусловлено как преобладанием на сайте жанра любовного романа, так и розовым цветом интерфейса и ориентацией на аудиторию женщин двадцати пяти – сорока лет [Мурашова 2021].

Author.today, запущенный в 2016 г., определяет себя как «социальную сеть, объединяющую творческих людей», в этом определении отсутствует слово «литература», в отличие от litnet.com. На сайте можно не только публиковать и читать произведения, но и выкладывать художественные работы, предлагать услуги корректуры и др. Четких указаний на то, что основная аудитория сайта — мужчины, нет, но у пользователей есть стереотип, что это «мужской», «синий» сайт, в противовес «женскому» розовому litnet.com (интерфейс author.today также выдержан в синих тонах). Такое мнение основано, в частности, на том, что самые популярные жанры на author.today — фэнтези и фантастика, «попаданцы»², «ЛитRPG»³. Кроме того, на главной странице сайта обращают на себя внимание книги под мужскими именами и комментарии под мужскими именами или псевдонимами.

Информации о деятельности сайта очень мало: основатель Сергей Шапин интервью не дает [Гаврилов], а Марина Диденко, представитель администрации, мало говорит конкретно о сайте [Самиздат в эру], а больше рассуждает об общекультурной ситуации.

² Жанр, в котором главный герой попадает в иной мир, иное измерение или иное время.

³ Жанр, в котором события произведения происходят в мире компьютерной игры.

При этом *author.today* включен в «Перечень отечественных социально значимых информационных ресурсов в информационно-телекоммуникационной сети Интернет», в раздел «Культура, литература и искусство», утвержденный в мае 2020 г. приказом Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации [Перечень].

В отличие от *litnet.com*, где атмосфера очень мягкая и доброжелательная, об *author.today* говорят, что атмосфера там крайне недружелюбная и даже жесткая. Один из главных элементов структуры сайта — блоги, и там обсуждается состояние индустрии, отношения с издательствами, как быть писателем в эпоху интернета и многое другое. Очень часто в комментариях разворачиваются грубые споры.

Платформа *Litmarket.ru* сочетает в себе книжный магазин и социальную сеть. Основали портал писатели Никита Аверин и Дмитрий Рус, веб-сайт был открыт в январе 2020 г. Ориентации на определенную возрастную или гендерную группу у портала нет, основатели сознательно стремятся уйти от «жанрового и гендерного гетто, в которое превращаются другие порталы» [Аверин], тем не менее преобладающие на сайте жанры — это фантастика и фэнтези, в том числе романтическое.

На *litmarket.ru* у участников есть возможность зарабатывать не только продажей законченных электронных книг или книг, находящихся в процессе написания (по подписке), но и продавать собственные аудио- и бумажные книги, в том числе и с автографом, различные сувениры, предлагать услуги редактуры, наставничества, рекламы и т. д.

При этом среди авторов и представителей индустрии бытует мнение, что «пиар прекрасный, а денег нет». Авторы также отмечают дружелюбие администрации сайта, лояльность, удобство публикации и мягкие, особенно по сравнению с *litnet.com*, правила.

На 31 октября 2021 г. на *litnet.com* было опубликовано 79356 книг, на *author.today* — 84337, на *litmarket.ru* — 17438. Для сравнения: согласно данным Российской книжной палаты, в 2019 г. было издано 19432 наименования книг в тематической группе «Художественная литература», а в 2020 — 17076. Таким образом, по ассортименту эти порталы вполне сопоставимы, а то и превосходят то, что издается в «традиционных», бумажных издательствах. При этом издательства следят за сайтами и издают перспективных,

на их взгляд, авторов. Так, в издательстве «Эксмо» есть серии «Необыкновенная магия. Шедевры Рунета», «Академия магии», «Колдовские миры», где издаются авторы с litnet.com, есть серия «Любовное фэнтези. ТОПы Литнета», название которой говорит само за себя. Авторы с сайта author.today встречаются в сериях «Новый фантастический боевик» издательства «Эксмо», «Попаданец» издательства «АСТ». На litmarket.ru некоторые издательства имеют свои страницы, где продают изданные ими книги. В издательстве «Альфа книга», одном из старейших специализированных издательств фантастики и фэнтези в России, также издаются авторы с порталов author.today и litmarket.ru.

В то же время происходит и обратное движение: не только авторы, начавшие свой писательский путь на сайте самиздата, печатаются в «традиционных» издательствах, но и состоявшиеся, успешные авторы приходят на эти сайты, продают там свои произведения и публикуют новые поглавно, по мере написания, как принято на платформе. Например, у известных фантастов Сергея Лукьяненко, Ника Перумова, Генри Лайона Олди (украинские писатели Олег Громов и Дмитрий Ладыженский) есть профили на сайтах author.today и litmarket.ru. При этом основатели litmarket.ru упоминают, что уже на старте они располагали базой в несколько тысяч книг и авторов, среди которых имелись и громкие имена; кроме уже упомянутых, это Олег Рой, Юрий Никитин, Сергей Литвинов и др.

В декабре 2020 г. на litnet.com на эксклюзивной основе был размещен текст аудиосериала Дмитрия Глуховского «Пост», который выходил на сервисе аудиокниг Storytel в 2019 г., при этом поначалу было анонсировано, что это произведение будет существовать только в аудиоформате. За почти год существования книга была добавлена в 5524 библиотеки (т. е. 5524 пользователя добавили ее в избранное), и к ней оставлено 126 комментариев. Это свидетельствует о неуспехе книги, который был обусловлен ее жанром, отличным от преобладающего на сайте: обычно к популярным книгам оставляют десятки тысяч комментариев и десятки тысяч читателей добавляют популярные книги в раздел избранного («библиотеку» в терминах интерфейса сайта), на сленге пользователей это называется «набрать (или собирать) библиотеки».

На всех названных сайтах регулярно проводятся конкурсы, где призом может стать публикация в издательстве. Litnet.com в 2019 г.

открыл собственное издательство “Litnet Publishing”, работавшее сперва по принципу печати по требованию, а позже перешедшее на систему *flat fee*: автору платят фиксированную сумму за право продажи какой-то книги в течение какого-то времени: год, два, три. Сумма не меняется в зависимости от количества проданных книг, но издательство и платформа продвигают автора, ведут для него рекламные кампании, что делает выгоду, в конечном счете, обоюдной.

Главной причиной, по которой начинающие и опытные авторы приходят на сайты самиздата, является возможность заработка. Роялти (процент, который получает автор за право распространения своих книг) на сайтах самиздата в несколько раз выше, чем в традиционном издательстве. Начинающему автору в издательстве предложат 10–15% от цены книги, а на сайте можно получить 50–70%, в зависимости от условий, на которых публикуется произведение. Несмотря на то, что электронная книга значительно дешевле бумажной (а цены на сайтах самиздата ниже, чем на ЛитРесе, практически единственном магазине электронных книг в России), автор, который «попал в ожидания» (сумел ответить на ожидания) аудитории и стал популярным, может заработать сотни тысяч рублей.

Начинающему автору выгоднее опубликовать свои книги на таком портале, чем отправить рукопись в издательство и долго ждать ответа: он может найти своего читателя и коммуницировать с ним напрямую. Для автора, уже набравшего на сайте аудиторию и ставшего популярным, публикация бумажной книги в издательстве становится скорее бонусом, возможностью поднять авторский престиж. Некоторые авторы осознают, что аудитория печатных книг и электронного самиздата — непересекающиеся множества, и попадание на полки книжных магазинов может привлечь новую аудиторию. Другие же считают, что публикация бумажной книги невыгодна, прекращают сотрудничество с издательствами и уходят в самиздат, потому что таким образом можно заработать больше денег.

Любопытно, что сами авторы говорят не о роялти (термин не только книжной, но и музыкальной издательской индустрии), а о комиссии сайта, что подчеркивает смещение ролей, характерное для литературы как для социального института [Рейтблат 2014]: автор, а не издатель становится главной фигурой издательского

процесса, администрация веб-сайта предоставляет услуги по публикации произведения, а функции издателя (об этом чуть ниже) во многом выполняют алгоритмы и интерфейс сайта.

Для того, чтобы получить возможность продавать свои книги на сайте, автор должен выполнить определенные условия. На litnet.com требуется, чтобы у автора был хотя бы один опубликованный бесплатный роман объемом не менее 300 000 знаков и на автора подписались минимум двести человек. Тогда администрация понимает, что автор может собрать и удержать аудиторию и способен закончить книгу — и как правило одобряет заявку.

На author.today администрация рассматривает каждую заявку в индивидуальном порядке и оставляет за собой право отказать в предоставлении коммерческого статуса. Никаких правил и условий, которым нужно удовлетворять, в открытом доступе нет. На litmarket.ru ограничений по продаже своих произведений и получении коммерческого статуса нет.

Средний месячный заработок коммерческого автора на litnet.com [Мы дали авторам доход]⁴ сопоставим со средним заработком в России по данным Росстата. При этом авторы, живущие с пера, т. е. на доходы от публикации своих произведений, предпочитают размещать их на разных платформах, а не сосредотачивать на одной. Информация о доходах авторов на author.today и на litmarket.ru в открытом доступе не публикуется, но поскольку, согласно данным независимого исследовательского сервиса SimilarWeb.com, посетителей на этих сайтах меньше, чем на litnet.com, можно предположить, что ситуация там хуже.

Сайты, которые нас здесь интересуют, имеют схожий внешний вид (интерфейс)⁵. Почти каждая страница сайта представляет собой карточку книги, составленную из ее обложки и метаданных. Иногда карточки объединяются в рекомендательные виджеты под соответствующим заголовком: «Литнет рекомендует» на litnet.com,

⁴ Средний месячный заработок в России в 2019 г. составил 47867 рублей [Рынок труда, занятость...].

⁵ Интерфейсы и функциональность сайтов описаны и проанализированы согласно принципам Web Studies, сформулированным Нильсом Брюгером [Brügger], по состоянию на 20 апреля 2021 г. Веб-сайт определяется как связанное текстовое целое, структурированное определенным образом.

«АТ рекомендует» на *author.today*, «Скидки», «Горячие новинки», «Последние обновления», «Бестселлеры», «Вы интересовались». На *litmarket.ru* таких виджетов меньше и они расположены в основном на главной странице, а на *litnet.com* они есть почти на всех страницах. На *author.today* роль таких виджетов отчасти играют подборки книг, которые могут создавать сами пользователи. Также на *author.today* есть раздел «Рекомендуемое», где собраны книги под заголовком «Выбор редакции».

Главную страницу *author.today* можно настроить под свои интересы: скрыть неинтересные жанры, не показывать произведения со статусами «Прочитано» и «Неинтересно»; на *litnet.com* и *litmarket.ru* такого функционала нет. На *author.today* и *litmarket.ru* роли авторов и читателей визуально обозначены: имеются соответствующие рейтинги, есть значок в интерфейсе. При регистрации на *litmarket.ru* предлагается выбрать себе основную роль — автора или читателя, и авторам доступен расширенный функционал по сравнению с читателями. На *litnet.com* роли автора и читателя в интерфейсе не выделены никак.

Важный элемент структуры сайта — это рейтинги, или «топы» книг, на каждом из трех сайтов такой рейтинг есть. На *litnet.com* страница топа по жанрам, где есть возможность выбрать книгу с помощью различных фильтров — основное место, куда читатели идут в поисках интересной книги. На *author.today* и *litmarket.ru* рейтинги книг также присутствуют, и есть рейтинги авторов и читателей, которые отсутствуют на *litnet.com*. На всех трех сайтах есть также рейтинги тэгов или ключевых слов, описывающих тематическое содержание книги.

Такая система позволяет читателю выбрать подходящую книгу не только по жанру, но и исходя из ее содержания. При этом нахождение на вершине рейтинга (рейтинги рассчитываются автоматически исходя из формальных количественных показателей: количество комментариев, лайков, добавлений в библиотеку и т. п.) свидетельствует о том, что это книга, которую стоит прочитать, или автор, на которого стоит обратить внимание.

Таким образом проявляется влияние нечеловеческого (non-human) посредника, о котором писал Б. Латур: «Посредники преобразуют, переводят, искажают и изменяют передаваемые ими значения или их элементы» [Латур 2014: 58]. Алгоритмы, которые высчитывают рейтинг книги, действуют без участия человека,

но влияют на наше восприятие: изначальная констатация «у книги много комментариев» или «у книги много добавлений в библиотеку» превращается в оценку «хорошая книга», «хороший автор». На litnet.com влияние этого нечеловеческого посредника больше, так как в составлении подборок и рекомендаций вообще не участвуют живые люди, и самих таких рекомендательных виджетов больше, а на author.today и litmarket.ru — меньше.

Интересно, что комментарии на author.today и на litmarket.ru меньше, чем на litnet.com, даже в схожих жанрах. Возможно, это связано с особенностями аудитории; некоторые авторы говорят, что на author.today комментариев меньше, но они качественнее. Возможно, это связано с особенностями текстов, публикуемых на сайтах: условный любовный роман вызывает больше эмоций и желания ими поделиться, чем фантастический роман в декорациях постапокалипсиса.

Также влияние «нечеловеческого посредника» проявляется в технических требованиях при публикации: чтобы опубликовать книгу, автор обязательно должен написать аннотацию, проставить жанровые метки (причем жанры выбираются только из существующих на сайте), подготовить обложку, снабдить книгу ключевыми словами. Без совершения этих действий опубликовать текст не получится: сайты побуждают авторов делать то, что обычно делают в издательстве специалисты-профессионалы: редакторы, иллюстраторы. Функции, прежде присущие издателю — главной фигуре издательского процесса, и редактору, задача которого привести произведение, являющееся продуктом индивидуального творчества, в соответствие с уже сложившимися нормами (при этом нормой здесь является общая направленность и жанрово-тематическая структура сайта), переходят к нечеловеческому посреднику, интерфейсам и алгоритмам.

Litnet.com, author.today и litmarket.ru не просто включены в «традиционную» литературную индустрию, они конкурируют с издательствами за авторов и за читателей. В 2015 г. Олег Новиков, генеральный директор издательства «Эксмо», в интервью выражал обеспокоенность быстрым ростом электронного книгоиздания и говорил, что «Инвестируя в производство бумажной книги сегодня, мы не хотим стать жертвами развития электронной завтра» [Новиков]. Именно это и происходит: жанровая, массовая

литература уходит в электронный самиздат, где находит своего читателя. Несмотря на то, что на самиздат-порталах бесплатных книг намного больше, чем платных (на *litmarket.ru* топ бесплатных книг вынесен на верхнюю часть главной страницы, в отличие от *litnet.com* и *author.today*, где бесплатные книги никак не выделены), есть достаточное количество читателей, готовых платить за тексты, которые публикуются на этих порталах. И коммерческий успех сайта — большое количество пользователей и произведений — возможен, только если на сайте сложилось не только авторское, но и читательское сообщество.

Поглавная публикация, необходимость подстраиваться не только под ожидания аудитории, но и под требования нечеловеческого посредника меняют структуру и сюжет литературных произведений, публикуемых на сайтах самиздата. К примеру, в популярных романах пропадает экспозиция — сюжет начинается сразу, при этом он должен быть очень динамичным, потому что авторы должны с первых строк захватывать внимание читателя и не отпускать, пока произведение не будет закончено. Но эта тема требует отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверин: *Аверин Н.* [интервью]. Рынок самиздата достиг условного совершенства // Университетская книга, март 2021.
<http://www.unkniga.ru/bookplus/11989-nikita-averin-rynok-samizdata-dostig-uslovnogo-sovershenostiya.html> (31.10.2021).
- Гаврилов: *Гаврилов А.* Запись в facebook от 24 апреля 2021:
<https://www.facebook.com/agavr/posts/10215805529970700>, дата обращения 31.10.2021.
- Грушко, Нечаев: *Грушко С., Нечаев А.* [интервью]. Мы дали авторам доход. Как бизнес-модель Litnet изменила рынок самиздата // RB.RU, 17 июля 2019. URL: <https://rb.ru/longread/litnet/> (31.10.2021).
- Кто в России: [Б. а.] Кто в России читает книги онлайн // Книжная индустрия, 15.05.2020, <https://www.bookind.ru/categories/market/9764/>, 31.10.2021.
- Новиков: *Новиков О.* [интервью]. В нашем бизнесе люди — это главный ресурс // Университетская книга, декабрь 2015. URL: <http://www.unkniga.ru/face/5338-oleg-novikov-v-nashem-biznese-lyudi-eto-glavnoe.html> (01.11.2021).

- Перечень: Приложение к приказу Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации от 15.06.2020 N 280. Перечень отечественных социально значимых информационных ресурсов в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет». URL: <https://digital.gov.ru/uploaded/files/spisok-33.pdf> (31.10.2021).
- Рынок труда, занятость: Федеральная служба государственной статистики. Рынок труда, занятость и заработная плата. https://rosstat.gov.ru/labor_market_employment_salaries (31.10.2021).
- Самиздат в эру: Самиздат в эру экономики внимания и эмоций // Университетская книга, ноябрь 2020. <http://www.unknown.ru/bookrino/knigniy-rinok/11676-samizdat-v-eru-ekonomiki-vnimaniya-i-emotsiy.html>, (31.10.2021).
- Латур: *Латур Б.* Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию. М., 2014.
- Мурашова 2021: *Мурашова А.* Авторские и читательские стратегии в электронном самиздате (на примере сайта litnet.com) // Новое литературное обозрение. 2021. № 169 (3). С. 393–411.
- Рейтблат 2014: *Рейтблат А. И.* Литература как социальный институт // Рейтблат А. И. Писать поперек. Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014.
- Brügger: *Brügger N.* Website history and the website as an object of study // https://www.researchgate.net/publication/311948317_Brugger_Website_history_and_the_website_as_an_object_of_study (31.10.2021).

ЛИНГВИСТИКА

МЕТАЯЗЫКОВАЯ ФУНКЦИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ ВКРАПЛЕНИЙ В ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ЖИТЕЛЕЙ ИТАЛИИ

Алессандра Деци
(Тарту)

1. Введение

Сознание – мышление – язык являются нерасчленимой сущностью, образующей ментально-лингвальный комплекс человека [Вепрева 2002: 29]. Сознание вербализируется и, согласно более традиционной точке зрения, «всегда протекает в вербальных формах, даже если оно достигает чрезвычайно высокого уровня абстракции» [Верещагин, Костомаров 1990: 16]. Когда сознание пересекается с речевой деятельностью, говорится о «языковом сознании» или «языковой рефлексии».

Согласно У. Джесснер, языковую рефлексию можно определить как способность фокусироваться на форме и переключать фокус с формы на функцию [Jessner 2014: 177]. Это значит, что языковая рефлексия (ЯР) проявляется не только в виде эксплицитных метаязыковых комментариев, но и как способность фокусироваться на форме и функции языковых средств.

Кардинальные изменения социально-экономических обстоятельств усиливают интеллектуальную деятельность человека и, следовательно, языковую рефлексию [Вепрева 2002: 76]. Современные процессы глобализации, включающие новые коммуникативные технологии, быстрое передвижение людей в пространстве и т. д., приводят к тому, что все более частотными становятся контакты людей, владеющих разными языками и языковыми вариантами, что обостряет языковое сознание социума в целом. В частности, свойства интернет-среды усиливают и расширяют языковую рефлексию коммуникантов. Это, по мнению Н. Б. Мечковской, происходит по двум главным причинам: 1) присутствие полисемиотического материала (появления гибридных и креолизованных знаков и сообщений); 2) использование разных алфавитов и языков [Мечковская 2006: 169].

Ряд исследований показал, что русскоязычные пользователи Интернета, живущие в разных странах, часто переключают код, переводят тексты разного вида с одного языка на другой, заимствуют слова из других языков, калькируют семантику и морфо-синтаксис языковых единиц с конкретными целями [Деци 2019, 2020; Verschik 2014]. Пользователи постоянно сопоставляют и выбирают языковые средства разных языков, выполняющие прагматические задачи, что, однако, не всегда сопровождается метаязыковым комментарием.

Имплицитное или эксплицитное сопоставление коммуникативных средств является частью процесса познания окружающей действительности и приспособления к (новым) условиям. Этот процесс участвует в формировании языковой картины мира человека, которая в ходе познания постоянно корректируется и развивается [ср. Алефиренко, Корина 2001: 32]. Каждая «более новая» картина мира формируется на основе элементов «более старой», которые в процессе познания «наполняются новым смыслом» [Гончарова 2012: 400]. Сопоставление коммуникативных средств наблюдается и в интернет-дискурсе русскоязычных жителей Италии.

2. Материал

Русскоязычные жители Италии формируют многонациональный конгломерат, состоящий из людей разного происхождения, которые в большинстве случаев эмигрировали в целях поиска работы [Николаева 2014]. Эти люди живут дисперсно на территории Италии, однако активно общаются на разных форумах [Деци 2018].

В статье анализируется проявление языковой рефлексии сопоставительного характера в интернет-общении данного конгломерата. Материал состоит из комментариев, собранных на разных форумах и в фейсбук-группах, и составляет корпус, насчитывающий приблизительно 500 примеров. Все комментарии корпуса содержат итальянские вкрапления (слова, словосочетания, предложения). В материале есть разные метаязыковые единицы, однако в данной статье рассматриваются только те, в которых участвуют вкрапления. В центре внимания — те случаи, когда коммуниканты сопоставляют языковые средства русского и итальянского языков.

Анализ показал, что ЯР проявляется в более или менее очевидных формах, соответственно, мы выделили случаи эксплицитной

и имплицитной ЯР, которые охарактеризованы ниже. Сначала рассмотрим случаи эксплицитной ЯР, затем проанализируем примеры имплицитной ЯР, которые в целом представляются более сложными.

3. Эксплицитная ЯР

Пользователи часто обсуждают и сопоставляют в метаязыковых комментариях и / или в игровых практиках разные языковые средства, обозначающие предметы, концепты, признаки, действия, условия и речевые практики. Мы определили такие случаи как проявление эксплицитной ЯР. К ней относятся единицы, представляющие обсуждение практик переключения кодов (76 случаев), языкового капитала, т. е. «ценности» разных языковых средств в определенных контекстах (13 случаев), итальянских слов, выражений и грамматических форм (56 случаев), языковую игру (76 случаев).

3.1. Обсуждение практики переключения кодов (ПК)

Под ПК мы имеем в виду чередование языков в процессе общения [Matras 2009: 101], что включает разного вида вкрапления и (синтаксические и морфологические) гибридные формы. Сопоставление русского и итальянского языков в нашем материале чаще всего появляется в метакомментариях, где обсуждается ПК. Пример этого явления представлен в (1)¹.

(1) *Мои только начали говорить по-итальянски...первый год мы здесь...приехали они можно сказать без малейшего понимания языка а уж через месяца полтора заговорили фразами. я с ними по-русски, ну а мой по-итальянски...выдают правда иногда слова из неизвестного пока языка типо противный в русском значении но итальянской интерпритации у нас будет скифозный...сначала дочь подзабыла немного русские буквы, путалась...сейчас в свободное время они читают пинноккио по методу ильи франка и таким образом подгоняют и русский и итальянский одновременно...вот такие мы двуязычные.*

В приведенном фрагменте характеризуется речевое поведение детей автора, смешивающих итальянский и русский языки, сопоставляются коммуникативные возможности детей в пределах этих двух языков (*мои только начали говорить по-итальянски*), речевое

¹ Во всех примерах сохраняется написание оригинала. Перевод и объяснения итальянских вкраплений даны после примеров в квадратных скобках.

поведение родителей (я с ними по-русски, ну а мой по-итальянски) и детей (подгоняют и русский и итальянский одновременно).

3.2. Обсуждение языкового капитала

Термин «языковой капитал» был предложен П. Бурдьё, согласно которому, языковые высказывания всегда производятся в конкретных контекстах, которые он называет «рынками». Именно особенности этих рынков придают высказываниям (языку) ту или иную «ценность», определяющую символический капитал разных языковых средств, т. е. языковой капитал [Bourdieu 1977]. В нашем материале коммуниканты сопоставляют капитал итальянского и других языков на территории Италии.

(2) *Вообще, хочу сказать, что на данный момент ко мне все уважительно относятся и для этого есть причины. Одно дело, когда ярко видно, что **страньера**: не говорит по-итальянски, не понимает ни бельмеса, в глазах есть нечто непонятное (я это сейчас вижу у только что приехавших), одеты по российским меркам стиля и тд и тп.' Другое дело, когда говоришь по-итальянски, в глазах спокойствие и уверенность, рядом красивый хорошо одетый чистый ребенок, похожий на маму как две капли воды, одета по меркам Италии хорошо, а не по меркам России ну и тд и тп...*

[*страньера* — от *straniera* 'иностранка'].

Пример (2) иллюстрирует сопоставление лингвистического капитала итальянского и русского языков на итальянском «рынке», где (хорошее) знание итальянского языка является знаком более высокого статуса человека.

3.3. Обсуждение итальянских слов, выражений и грамматических форм

На форумах обсуждаются значения итальянских слов, грамматические правила итальянского языка, как в следующем примере.

(3) *"Avessi" употребляется с "se"...se avessi производное от глагола "avere" переводится как: "если бы у тебя было" ...учитывая что это "подсказала" **cognata** (носитель языка) и написала: "либо **cognata** дура (то есть не грамотная, таких в Италии пруд пруди) либо она её подкалывает*

В (3) для лучшего понимания итальянской формы прошедшего времени сослагательного наклонения автор сопоставляет эту форму

с русским переводом, который передал бы то же значение (*переводиться как: "если бы у тебя было"*).

3.4. Языковая игра

Языковая игра как проявление языковой рефлексии коммуникантов была уже нами ранее рассмотрена в других статьях [Деци 2019, 2021], где можно найти подробный анализ способов создания, функционирования ЯИ и окружающих ее метаязыковых комментариев.

(4) *А я и сама стою хорошо. А вы как стоите? Как у вас идет? Все на месте?*

[от *E io sto bene, voi come state? Come va? Tutto apposto?* 'У меня все хорошо, а как у вас? Все в порядке']

В данном анализе лишь отметим, что в (4) языковая игра заключается в дословном переводе итальянских устойчивых выражений в целях создания комического эффекта. Это, думается, происходит на основе сопоставления итальянского и русского языков, где, как известно, множество близких значений передается совершенно разными средствами.

4. Имплицитная ЯР

Рефлексия коммуникантов может быть, однако, менее очевидной, ее можно проследить на основе того, как пользователи выбирают языковые средства русского или итальянского языков с учетом их функционального потенциала. Это частично пересекается с лингвистическим капиталом, т. к. коммуниканты в некоторых случаях выбирают те средства, которые имеют определенный символический вес в окружающем обществе. Часто этот выбор не сопровождается метаязыковыми комментариями, поэтому мы определили подобные единицы как имплицитную ЯР. К ней в нашем материале относятся комментарии, в которых объявления / сообщения представлены на разных языках (3 случая), употребляется латиница (92 случая), отмечается чужое слово (82 случая), используются устойчивые словосочетания и выражения и этикетные формулы (34 случая), итальянские частицы, союзы и наречия, для которых сложно найти точные русские эквиваленты (4 случая). Перечисленные группы, разумеется, пересекаются между собой.

4.1. Язык объявлений / сообщений

Пользователи сознательно переключаются с итальянского на русский, чтобы передать свое сообщение / объявление на обоих языках, учитывая разные аудитории, что проиллюстрировано в (5).

(5) *Ciao a tutti*)

Ci saremmo anch'io e miei quadri.

Un matrimonio perfetto dove scrittura e pittura erotica si incontrano.

Vi aspetto ???

Привет всем.

В эту пятницу будет презентация замечательной книги "Le altre me" "Другие я" писательницы Laura Avale.

Где будем так же мы: я и мои картины. Отличный дуэт, где встретятся вместе эротические литература и живопись.

Приезжайте, вас ждёт отличный вечер

Можно предположить, что вне текста (не вербализировано) происходит сопоставление коммуникативных возможностей других пользователей и выбирается та стратегия, которая достигает цели. В примере автором дан не точный перевод итальянского текста, но, несмотря на ошибки, русский текст является более детальным и информативным, чем итальянский. К посту прикреплена картинка-реклама, которая содержит всю информацию на итальянском, поэтому нет надобности повторять детали в тексте поста.

4.2. Латиница

Латиница обеспечивает идентифицирующую референцию, т. к. позволяет точнее передать названия разных товаров, документов, часто и чужую речь. В (6) сопоставительный аспект вкраплений заключается в том, что автор мог выбрать для названия документа *isee* латиницу или кириллицу. Кириллица, однако, усложнила бы понимание этой аббревиатуры.

(6) *Здравствуйте! в первый год обучения решил не заморачиваться с isee*

[*isee*: indicatore situazione economica equivalente — документ о годовом доходе человека]

4.3. Чужое слово

Чужое слово понимается нами как высказывания (предложения, словосочетания, слова), которые отсылают к чьей-то речи. Оно

всегда более или менее очевидно пересекается с языковой рефлексией говорящих [Lусу 1993].

(7) *А про «ле цокколе» я в начале коментов написала. Имела я мнение Чинции ввиду - её высказывание меня никак не задело! Главное знать самой кто ты есть! Что мне мнения Чинций да Джузеппе разных... [ле цокколе — от le zoccole ‘шлюхи’]*

В (7) чужое слово отмечается кавычками и приводится на итальянском языке (хотя кириллицей), а не на русском, чтобы процитировать итальянку, которая негативно высказывалась о поведении русскоязычных женщин в Италии. В приведенном примере приводится и оценивается часть дискурса итальянки.

4.4. Устойчивые словосочетания и выражения, этикетные формулы

Как отмечает А. Вершик [Verschik 2017: 101], «языковая рефлексия связана с микрорешениями, которые принимают многоязычные люди, например, какие элементы на каком языке и в какой комбинации следует использовать в определенных ситуациях» (перевод наш — А. Д.). Это касается и употребления устойчивых словосочетаний и выражений.

(8) *Знаю, что без документов **ин регола**, квартиру в Италии не купить! [ин регола — от in regola, дословно ‘в правиле’, значение ‘по закону’]*

(9) *Кто же они, эти несчастные мужчинки-папашки, не в состоянии удержать свое бренное тело в вертикальном положении хотя бы 15 минут? Клерки "**джакка е краватта**", с дипломатиком и чистыми ботиночками, возраст 35–55*

[джакка е краватта — от giacca e cravatta, дословно ‘пиджак и галстук’]

В (8) выражение *ин регола* значит, что документы (к примеру, вид на жительство, справки, контракты и т. п.), оформлены по закону и заверены итальянскими официальными органами. Если пользователь написал бы это по-русски, возможно, он не передал бы точно то, что имеется в виду. Это касается и примера (9), где *джакка е краватта* является устойчивым выражением, обозначающим стереотип человека, одетого и ведущего себя очень официально.

4.5. Частицы / союзы / наречия

В (10) имеется пример, того, что А. Вершик называет *pragmatic gap* [Verschik 2010], прагматическая лакуна. Исследователь пишет, что прагматическая лакуна возникает тогда, когда говорящий, зная экспрессивные средства одного языка, чувствует, что не может передать точно значение этих средств на другом.

(10) *Как только итальянский папа/ мужчина/выюноша выходит за пределы своего дома и попадает в некое общественное место под названием метро, вся его чуткость, обходительность и внимание пропадают вместе с сигналом мобильного (анци, сейчас у нас и мобильники начали брать в метро, кошмар).*

В итальянском языке *анци* (от *anzi*) может выражать корреляцию, оппозицию, сравнение, предпочтительность, контраст, коррекцию какого-либо предыдущего высказывания [Visconti 2015: 107]. В данном примере его можно перевести как *тем более*, при этом оно добавляет оттенок контраста / удивления, который утратился бы при переводе.

Анализ показал, что за многими из перечисленных менее очевидных проявлений ЯР скрывается процесс «внутреннего», не вербализованного сопоставления коммуникантами разных языковых и коммуникативных средств, сопоставление коммуникативных возможностей других пользователей. В этом процессе говорящие выбирают те средства или ту стратегию (кириллицу или латиницу, итальянские или русские слова, словосочетания, этикетные выражения, экспрессивные средства, тексты на итальянском и / или на русском), которые позволяют им достигнуть своих целей.

5. Выводы

На основе проанализированного материала можно заключить, что языковая рефлексия коммуникантов проявляется в употреблении ими разных языковых средств, имеющем прагматические цели. В некоторых случаях эти средства и их обсуждение более очевидно демонстрируют языковую рефлексия коммуникантов. Коммуниканты эксплицитно сопоставляют языки при обсуждении их значимости в обществе, практики переключения и смешения кодов. Говорящие также обсуждают и эксплицитно сопоставляют языковые средства итальянского и русского языков, иногда играя

с ними, что отражает процесс освоения окружающей (социолингвистической) действительности. Этот процесс, однако, не осуществляется только при эксплицитном сопоставлении языков. Коммуниканты выбирают именно те средства, которые помогают достичь связанных с окружающей социолингвистической средой целей (передача точных названий документов, чужих (итальянских) слов и т. п.). Это, думается, отражает «внутренний» процесс сопоставления, в результате которого выбираются более подходящие средства и стратегии для осуществления коммуникативных задач.

ЛИТЕРАТУРА

- Алефиренко Н. Ф., Корина Н. Б. 2001 — *Проблемы когнитивной лингвистики*. Нитра.
- Вепрева И. Т. 2002 — *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*. Екатеринбург.
- Вещагин Е. М., Костромаров В. Г. 1990 — *Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного*. М.
- Гончарова Н. Н. 2012 — Языковая картина мира как объект лингвистического описания. *Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки*. №. 2. С. 396–405.
- Деци А. 2018 — *Функции итальянских вкраплений в интернет-общении русскоговорящих Италии (на материале форумов и социальной сети Фейсбук)*. Тарту. Магистерская работа. Веб-ресурс: <https://dspace.ut.ee/handle/10062/60328?show=full>
- Деци А. 2019 — «Какой ты противно маледукатный!» — Оценочный компонент итальянских вкраплений в интернет-дискурсе русскоязычных эмигрантов Италии. *Русская филология* 30. С. 260–270.
- Деци А. 2020 — Функции иноязычных вкраплений в интернет-дискурсе русскоязычных жителей Италии и Эстонии: сопоставительный аспект. *Русская филология* 31. С. 336–351.
- Деци А. 2021 — «Рефлексивная» языковая игра в интернет-дискурсе русскоязычных жителей Италии. *Studia Slavica XIX* (в печати).
- Мечковская Н. Б. 2006 — Естественный язык и метаязыковая рефлексия в век Интернета. *Русский язык в научном освещении*. М. №. 2. С. 165–185.
- Николаева Ю. В. 2014 — Переключение кодов в речи современной русскоязычной диаспоры в Италии. Веб-ресурс: <https://bit.ly/2KLWVPK>
- Bourdieu P. 1977 — The economics of linguistic exchanges. *Social Science Information*. № 16. Вып. 6. С. 645–668.

- Jessner U. 2014 — On multilingual awareness or why the multilingual learner is a specific language learner. *Essential topics in applied linguistics and multilingualism. Studies in honour of David Singleton*. Heidelberg. P. 175–184.
- Lucy J. A. 1993 — *Reflexive language: Reported speech and metapragmatics*. Cambridge.
- Matras Y. 2009 — *Language Contact*. Cambridge.
- Verschik A. 2010 — Ethnolect debate: evidence from Jewish Lithuanian. *International Journal of Multilingualism*. No. 7. Issue 4. P. 285–305.
- Verschik A. 2014 — Estonian-Russian code-copying in Russian-language blogs: Language change and a new kind of linguistic awareness. *Negotiating linguistic identity*. Oxford. P. 59–87.
- Verschik A. 2017 — Language contact, language awareness, and multilingualism. *Language awareness and multilingualism*. Switzerland. P. 1–13.
- Visconti J. 2015 — La diacronia di anzi: considerazioni teoriche, dati e prime ipotesi 1. *Cuadernos de filología italiana*. No. 22. P. 105–116.

РЕЧЕВАЯ АГРЕССИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ: ЯЗЫК БЫТОВОГО КОНФЛИКТА

Максим Вольхин
(Санкт-Петербург)

1. Постановка проблемы

В ходе любого конфликта одна сторона активно совершает речевые действия, которые могут выражаться в речевой агрессии. Другая сторона определённым образом реагирует на это, принимая ответные речевые действия. В свою очередь, драматический конфликт, а также установка на понимание мира как изначально дисгармоничного позволяют драматургу использовать речевую агрессию как средство выразительности для изображения общества, в котором агрессия естественна, а коммуникация отражает в том числе грубость и жестокость человеческих нравов.

Погружаясь в научный дискурс о проблемах агрессии, невозможно не заметить, что художественный текст как сферу функционирования языка лингвистические исследования обычно обходят стороной. Для демонстрации речевой агрессии художественные тексты привлекаются регулярно, но комплексных исследований почти не проводилось. Кроме того, незаслуженно остаётся в стороне такой литературный род, как драма, хотя именно драма «начинает биться головой о стену новой социальной» [Липовецкий 2005].

Поводом для обращения к этой стороне драматического текста являются отмеченные исследователями черты современной драмы: отказ от динамичного сюжета, внимание к жизни маргинальных социальных слоёв, к контркультуре, а как следствие — к жаргону и языку улицы и тюрьмы. Материалом для пьес служит низовой быт современного мироустройства, в котором правят «дураки и дурдом» [Николина 2009: 293–294], а отсутствие классической цельности пьесы заменяется переносом смысловой тяжести на язык.

Таким образом, цель исследования — выявление специфики речевой агрессии в художественном тексте, а именно в современной русской драме.

2. Три уровня речевой агрессии в драме: лексика, жанр, конфликт

Что в языке и речи сигнализирует об агрессии? В зону ответственности филологов входит анализ вербального выражения агрессии, физическую агрессию изучают исследователи других областей научного знания. Кроме того, необходимо разграничить негативное и критическое отношение к адресату и собственно речевую агрессию, ведь под негативным отношением может пониматься и вполне конструктивная критика. О речевой агрессии будет свидетельствовать вербализация таких понятий, как «агрессия», «насилие», «убийство» и под., а также понятий, наиболее тесно связанных с эмоциями враждебности, к которым относятся гнев, отвращение и презрение [Изард 1980: 290].

Изучение речевой агрессии в драме целесообразно вести по трём линиям: лексике и фразеологии, жанрам речевой агрессии и её связи с драматическим конфликтом.

Итак, **первый уровень изучения речевой агрессии** — лексико-фразеологический. Предметом интереса здесь оказывается лексико-стилистический инвентарь, вербализующий агрессивный речевой акт. В этот репертуар входят оценочные лексические и фразеологические единицы, отражающие состояние социального и нравственного неблагополучия в обществе и свидетельствующие об особенностях агрессивной языковой личности.

В пространстве художественного текста обилие негативно окрашенной лексики, несомненно, создаёт эмоциональный и эстетический фон текстов [Черняк 2016: 143]. К такой лексике относятся, например, такие единицы: лексемы, семантически связанные с агрессивными действиями: «страх», «кровь», «террорист», «киллер», «убийство», обценная лексика, инвективы, язык вражды [Там же: 144].

В классификации исследователей лексические средства речевой агрессии образуют два пласта: предметно-тематический и семантико-аксиологический. Предметно-тематический пласт организуется образами врага, страха, жестокости, смерти, насилия,

войны, борьбы. Семантико-аксиологический пласт включает слова, содержащие отрицательную характеристику субъекта или объекта, контекстуальное употребление которых может быть расценено как агрессивное или оскорбительное [Черкасова 2010: 43].

Внимание в настоящей статье направлено в первую очередь на семантико-аксиологический план. В связи с этим требуется дать определение единицам, подпадающим под эту категорию. Условимся называть их лексико-фразеологическими средствами выражения речевой агрессии. В качестве синонимичного термина можно также использовать более краткое — маркер речевой агрессии.

Таким образом, под речевой агрессией понимается конфликтное речевое поведение, в основе которого лежит негативное эмоциональное воздействие на адресата. Фокус рассмотрения феномена речевой агрессии — её лингвоэтический аспект, а именно средства выражения агрессивного речевого акта лексико-фразеологическими единицами, то есть особый инвентарь агрессивных средств русской языковой личности.

Второй уровень изучения речевой агрессии — жанровый. Речевая агрессия является формой воплощения языкового насилия и деструктивного речевого поведения.

В словаре «Вербальная структура коммуникативного акта агрессии» можно найти следующее тематическое поле агрессивного поведения: брань, брюзжание, возмущение, выговор, грубость, дерзость, застрашивание, злословие, издёвка, измывательство, нападки, обвинение, оскорбление, порицание, троллинг, угроза, укор, упрёк, хамство, хула [Потапова, Комалова: 2015].

Такой пространственный ряд отражает бытовое представление о речевой и не только речевой агрессии, существующие в сознании русской языковой личности.

Речевая агрессия воплощается главным образом в следующих речевых жанрах: оскорбление, угроза, грубое требование, враждебное замечание, порицание, насмешка, или колкость, ссора [Комалова 2020: 87–88].

Наконец, **третий уровень изучения речевой агрессии** — установление её связи с драматическим конфликтом. Под драматическим конфликтом, вслед за Н. Д. Тмарченко, будет пониматься столкновение различных жизненных ценностей и принципов,

которые воплощаются в поступках и высказываниях действующих лиц [Тамарченко 2008: 104].

Драматический конфликт проистекает из самой сути драмы — столкновения антагонистических сил. Отметим, что драматизмом, например, принято называть умонастроение, связанное с напряжённым переживанием каких-либо противоречий, взволнованностью и тревогой. В конфликте противостоят друг другу персонажи, взгляды на мир или различные позиции — в этом заключается драматическая ситуация, то есть противоречия между идеологиями — этическими, политическими и какими бы то ни было иными.

3. Речевая агрессия в современной русской драме

Перейдём непосредственно к иллюстрации речевой агрессии в современной драме. В этой статье рассматриваются два текста, изображающих повседневную жизнь: фарс Леонида Кудряшова «Пять миллионов долларов» и пьеса Александра Архипова «Винтовка Мосина».

Речевая агрессия часто оказывается связана с установкой на коммуникативное превосходство и подавление. В следующем диалоге героиня фарса «Пять миллионов долларов» использует такой приём, как передразнивание, основанный на фонетическом сходстве слов и их семантической близости.

МЕДСЕСТРА ЛИЗА. Бабуся! Ты жива?

БАБУСЯ. А куда я денусь?

МЕДСЕСТРА ЛИЗА (*передразнивает*). «Куды-куды»? Туды. Попрешь, а потом отвечай за тебя. Голос подавай, когда я спрашиваю.

Кроме того, уже в самом начале пьесы мы видим появление иерархии в общении: Медсестра Лиза ставит себя выше Бабуся. Это выражается с помощью грубого требования: «*Голос подавай, когда я спрашиваю*».

Типичный случай разногласий можно увидеть в следующем фрагменте, где потенциальная жертва речевой агрессии, в данном случае — грубого требования, сама становится агрессором. С одной стороны, «*невоспитанный человек с комплексом неполноценности*» — это не оскорбление вроде «дрянь», «падаль» или «сволочь», однако в этой реплике есть указание на неполноценность —

причём буквально — собеседника, что позволяет отнести реплику к оскорбительным высказываниям.

КОЛОМЕЕЦ. Фу! Опять накурили. Неужели на лестнице нельзя?

ИВАНОВА. В школе своим ученикам рассказывай, где курить.

КОЛОМЕЕЦ. Знаете, почему вы не можете вежливо разговаривать? Потому что вы невоспитанный человек с комплексом неполноценности.

ИВАНОВА. Ты моего воспитания не трогай. Вернешься в школу, там и воспитывай.

КОЛОМЕЕЦ. Ах, как вы любите делать больно!

ИВАНОВА. Если б я тебе больно сделала, ты бы у меня, как угорь на сковородке завертелась.

КОЛОМЕЕЦ. И такие люди живут в нашем городе. Боже мой!

Собственно языковая агрессия может сочетаться с невербальными знаками. В следующем фрагменте находим ремарку *«Крутит пальцем у виска»* и добавление *«Вот где у тебя перепутано»*. Становится очевидна связь речевого и телесного выражения агрессии.

ДЖУЛЬЕТТА. Опять туалет перепутала. В мужской зашла.

ИВАНОВА. Что ж ты все время путаешь, если мужской под нами — на четвертом этаже.

НИНКА. А наш на пятом!

ДЖУЛЬЕТТА. Перепутала.

ИВАНОВА. Две недели тут лежишь, а где уборная — не помнишь. (*Крутит пальцем у виска.*) Вот где у тебя перепутано.

Предметом агрессивного диалога может стать в том числе языковая рефлексия. В данном случае — указание на недостаточную, по мнению героини, образованность и грамотность: *«Какая словесная импотенция!»*, *«Какой убогий словарный запас!»*

ИВАНОВА. Ставлю на спор бутылку коньяка, что Нинка докторишку завалит.

КОЛОМЕЕЦ. Какая словесная импотенция: «завалит»! Какой убогий словарный запас!

ИВАНОВА. Не учи, учительница. Лучше поспорь со мной на коньяк.

Наиболее типичным случаем речевой агрессии является оскорбление. Этот жанр строится по модели «ты — X», где X — любое слово, негативно характеризующее адресата. В нашем случае это *«соплячка»* и *«мамаша»*. Наконец, здесь мы впервые встречаем физическую агрессию, пусть и выраженную в виде злопожелания:

«Была бы моя воля, я бы таким, как ты, голову в дверях [прищепила]...».

КОЛОМЕЕЦ. У меня нет слов! Развратница! У человека жена, ребенок, а вы его... Просто действительно нет слов!

НИНКА. Зачем в замочную скважину подглядывать?

КОЛОМЕЕЦ. Кто подглядывал? Я подглядывала? Ты как со мной разговариваешь, соплячка?

НИНКА. Отвалите, мамаша. *(Лениво причесывается.)*

КОЛОМЕЕЦ. По тебе тюрьма плачет! Вы все такие наглые. Была бы моя воля, я бы таким, как ты, голову в дверях прищ... прищ... *(От ярости не в силах выговорить слово, топает ногой.)*

В следующем фрагменте пьесы мы видим и оскорбление («соловей», «такая физиономия», «мелюзга»), и грубое требование («мозги не пудри»), и скрытую угрозу физической расправы («Джюльетта, тебя когда-нибудь били?»).

ДЖУЛЬЕТТА. Не свисти, соловей.

ИВАНОВА. Не поняла?..

ДЖУЛЬЕТТА. Мозги не пудри.

ИВАНОВА. Я смотрю, вы мне не верите?

ДЖУЛЬЕТТА. Кто ж такой физиономии поверит?

ИВАНОВА. Джюльетта, тебя когда-нибудь били? Сильно?

ДЖУЛЬЕТТА *(доставая выкидной нож и раскрывая его).* Смотри, не подавись.

ИВАНОВА. Мелюзга. Поперек меня хотите встать? Горько пожалеете.

Наконец, в последнем фрагменте звучит единственный за текст призыв к мирному разрешению конфликта, но героиня Иванова тут же опровергает любую возможность мирно договориться.

КОЛОМЕЕЦ. Давайте не будем ругаться, давайте мирно!

ИВАНОВА. Хрена лысого тут с вами мирно договоришься: одна с ножом за пазухой, другой следовательно без документов. Заколебали, едрить вашу сметану! Кто по этажам с подушкой бегал? Я? Ты, доктор, бегал.

На примере пьесы «Винтовка Мосина» продемонстрируем несколько аспектов речевой агрессии, наиболее часто встречающихся в текстах современной драматургии. Они касаются коммуникативной ситуации, иллюстрируемой драматургом, и связаны с драматическим конфликтом произведения.

В первую очередь это, конечно, реализация оппозиции «свой – чужой». В приведённом фрагменте можно увидеть такие номинации героя, оставшегося за сценой: «*татарин*», «*Чингисхан*». Подобные оскорбительные обозначения лиц обычно не связаны напрямую с этнической принадлежностью, а лишь фиксируют противопоставление между своим, но зачастую русским, и любым чужим, которое не вписывается в привычную картину мира.

ВАСЬКА. Погоди! Сейчас.

Выходит на середину двора. Кричит.

Татарин! Татарин хренов!

На одном из окон колышется занавеска.

ВАСЬКА. Не вылазишь? Чтоб ты сдохнул, Чингисхан!

Выкидывает вверх кулак с вытянутым пальцем — «фак».

Вторая важная оппозиция — это иерархическое противопоставление обладающего властью и подчинённого или лишённого власти человека. В типичном диалоге обывателя и полицейского видим яркий пример именно такого разноуровневого диалога, в котором обладающие властью называют героев «*длинный*», «*тварь*», оскорбляют, принижают значимость их слов, используя снисходительный глагол «*вякать*».

ПЕРВЫЙ МЕНТ. Длинный, еще раз, не понял, что ты там говорил?

ВАСЬКА. На поминках выпили, товарищ сержант, вот... Потом друга повстречали...

ИГОРЬ. Одноклассника.

ПЕРВЫЙ МЕНТ. Ты что там вякаешь, тварь?

Бьет Дениса дубинкой по спине.

ДЕНИС. А меня-то за что?

ПЕРВЫЙ МЕНТ. А ты что, сука, молчишь, сказать нечего?

ВТОРОЙ МЕНТ (*передает первому паспорт*). По базе пробили — не те.

ПЕРВЫЙ МЕНТ. А это мы сейчас посмотрим, те — не те... Не к разбою, так может к чему другому причастны...

ДЕНИС. Мы не причастны!

ПЕРВЫЙ МЕНТ. Молчать, сука! Мало тебе, мало, да?

Приведённые иллюстрации показывают, что речевая агрессия тесно связана, во-первых, со сферой быта и маргинальной атмосферой, а во-вторых, часто бывает неразрывна с агрессией физической. Наконец, воплощается речевая агрессия в различных

жанрах, а прямые значения слов могут приобретать в акте речевой агрессии конфликтные коннотации.

4. Выводы

Речевая агрессия в современной русской драме действительно является значимым изобразительным средством, а все её частные разновидности представлены маркерами речевой агрессии и распределяются по системе жанров. К наиболее частотным маркерам речевой агрессии относятся: указание на неполноценность разного рода, обвинение в предосудительной деятельности, упоминание лексем, связанным с «материально-телесным низом», а также сравнение человека с животным.

Наиболее часто в ситуациях агрессивного общения представлены такие жанры, как оскорбление, враждебное замечание, грубое требование и угроза. Отдельно следует отметить, что ведущим принципом в конфликтном общении выступает оппозиция «свой – чужой», позволяющая дегуманизировать оппонента и приписать ему черты, свойственные маргинальным группам и находящиеся на отрицательной части шкалы человеческих ценностей.

Конфликтная коммуникация может возникнуть практически в любой сфере общения, будь то соседский или дружеский разговор, разговор о бытовой сфере или о возвышенных материях вроде любви и ненависти. Художественный текст позволяет автору отразить стереотипные модели поведения и эмоциональный опыт своего времени, изображая агрессивную личность, находящуюся в критической ситуации.

Наконец, ссоры в драме развиваются по сходному сценарию, в котором за взаимными оскорблениями начинают проследиваться нравственные ориентиры героев, не позволяющие выстраивать эффективную и лишённую агрессии коммуникацию. Речевая агрессия, таким образом, отражает ментально-ценностное состояние участников бытового конфликта, помогая драматургу изобразить реалистичный моральный облик действующих лиц, не готовых к здоровым и мирным отношениям.

ЛИТЕРАТУРА

- Изард К. 1980 — *Эмоции человека*. М.
- Комалова Л. Р. 2020 — Речевые жанры агрессивного поведения. *Агрессогенный дискурс: типология мультилингвальной вербализации агрессии*. М. С. 68–88.
- Липовецкий М. 2005 — Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых. *Новое литературное обозрение*. № 73. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27-pr.html>.
- Николина Н. А. 2009 — Активные процессы в языке современной драмы. *Активные процессы в языке современной русской художественной литературы*. М. С. 293–324.
- Потапова Р. К., Комалова Л. Р. 2015 — *Вербальная структура коммуникативного акта агрессии: Тематический толковый словарь*. Вып. 1. М.
- Тамарченко Н. Д. 2008 — Конфликт драматический. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. М. С. 104–105.
- Черкасова М. Н. 2011 — *Речевые формы агрессии в текстах СМИ*. Ростов н/Д.
- Черняк В. Д., Черняк М. А. 2016 — Речевая агрессия в массовой литературе. *Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник*. М. С. 143–144.

ИСТОЧНИКИ

- Архипов А. 2009 — Винтовка Мосина. *Театральная библиотека Сергея Ефимова: пьесы, театр, драматургия*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://theatre-library.ru/authors/a/arhipov_aleksandr.
- Кудряшов Л. 1998 — Пять миллионов долларов. *Театральная библиотека Сергея Ефимова: пьесы, театр, драматургия*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://theatre-library.ru/authors/k/kudryashov_leonid.

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ТЕРМИНОВ *КОЛЛОКАЦИЯ* И *СЛОВСОЧЕТАНИЕ* В СОВРЕМЕННОЙ РУСИСТИКЕ¹

Максим Григорьев
(Тарту)

В современной русистике вокруг терминов *коллокация* и *словосочетание* сложилась интересная ситуация. С одной стороны, термин *коллокация* является явным заимствованием из английского языка (англ. *collocation*) и в переводе на русский язык как раз обозначает именно словосочетание. С другой стороны, определения этих терминов в русистике на сегодняшний день разошлись, а поэтому их синонимичное употребление вряд ли можно было бы допустить. Особенно интересен тот факт, что в английском языке существует лишь один термин *collocation* и ни о какой дифференциации понятий речи не идет. В то же время в русистике термин *коллокация*, как будет позже рассмотрено в статье, был заимствован вместе с распространением популярности корпусной лингвистики, а термин *словосочетание* не просто стал устаревшим, но и попросту застыл в значении, которое не присуще термину *коллокация*. Однако в современной русистике термины *коллокация* и *словосочетание* по-прежнему не дифференцированы, а сам термин *коллокация*, хоть и может иметь разные определения, но не покрывает всех значений термина *словосочетание*. Другими словами, *коллокация* в современной русистике является явно чем-то большим, чем просто *словосочетание*, но различия употребления не описаны. Если обратить внимание на употребление этих двух терминов в современной русистике, то терминологические определения и обсуждение значения, включая грамматические, семантические и синтаксические связи, касается исключительно термина *коллокация*, а термин *словосочетание* используется исследователями в традиционном значении, обозначающим комбинацию

¹ Исследование выполнено при поддержке Тартуского университета, государственной программы Эстонской республики «Dora Plus» и Европейского фонда регионального развития.

слов. В свою очередь, это приводит к ситуации, когда комбинация слов не является *коллокацией* в нынешнем значении этого термина, но вполне подходит под определение термина *словосочетание*.

Возможно, такая ситуация является не самой частотной для современных лингвистических исследований, однако ее возникновение требует дифференциации терминов *коллокация* и *словосочетание*, что представляет научный интерес. В качестве примера будут приведены некоторые подробности исследования глаголов приобретения и наделения в русском и эстонском языках, для которого и потребовалось детально разграничить эти два термина и которое сосредоточено на сопоставительном анализе некоторых глаголов приобретения и наделения в русском и эстонском языках. Для этого проводится сравнение семантики и грамматики коллокаций, в состав которых входят глаголы, являющиеся в русском и эстонском языках словарными эквивалентами. Большой интерес для проделанной работы представляет разработка методики идентификации нормативных и ненормативных словосочетаний, что позволило бы исключить интерференцию при сопоставлении грамматики и семантики коллокаций. К сожалению, на сегодняшний день не существует гарантированного способа определения нормативности всех возможных коллокаций и приходится ограничиваться лишь теми коллокациями, которые уже были включены в языковые корпуса или словари, а следовательно, являются правильными [Григорьев 2020]. Однако компетентные носители языка также регулярно используют словосочетания, которые в эти источники еще не были включены [Григорьев 2022a], а иногда и вовсе появились под влиянием интерференции [Григорьев 2022b]. Конечно, исследование глаголов приобретения и наделения в русском и эстонском языках в настоящей статье описано чрезвычайно кратко и нет никакой возможности рассмотреть все аргументы за и против использованного подхода для проведенного сравнительного анализа. Тем не менее даже из краткого описания можно сделать вывод, что для этого исследования важно иметь возможность дифференцировать нормативные коллокации и коллокации, нормативность которых вызывает сомнения. Кроме того, было бы хорошо иметь метод, позволяющий делить такие коллокации на допустимые и не допустимые к употреблению в языке.

Если вернуться к определениям терминов *коллокация* и *словосочетание*, то в современной русистике *коллокация* часто

понимается как «синоним устойчивого сочетания» [Хохлова 2008: 343]. Однако устойчивые сочетания должны быть отражены в языковом корпусе или словаре. В соответствии с такой логикой комбинации слов, которые не отражены в словаре или языковом корпусе коллокациями не являются. Тогда возникает вопрос, чем тогда они являются, как их воспринимать и анализировать, если компетентные носители языка допускают их употребление? Считать ли их употребление в языке ошибкой или просторечием, или же мы все-таки употребляем в речи коллокации, которые просто еще не стали частью языкового корпуса и не нормированы?

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим некоторые определения терминов *коллокация* и *словосочетание*. Подход к определению *коллокации* как «устойчивого сочетания» предполагает определенную идиоматичность, когда: «[...] говорящий/ая имеет в своем распоряжении большое число полуоформленных фраз, которые представляют собой уже готовые единицы, даже несмотря на то, что при анализе их можно разбить на сегменты» [Sinclair 1991: 105]. То есть такой подход предполагает, что человек, использующий язык, не создает текст из атомарных единиц, подчиняя их порядок правилам, а использует из своего опыта как бы кусочки, «слипшиеся» из нескольких единиц: «Основу языкового умения составляют не абстрактные правила, с помощью которых можно было бы создавать различные построения из языкового материала, — но скорее сам этот материал как первичная данность, усваиваемый в конкретной форме и применительно к конкретным условиям употребления» [Гаспаров 1996: 104]. Такие кусочки или полуоформленные фразы, безусловно, занимают важную роль при создании текста говорящим, однако сложно представить, как можно было бы систематизировать все без исключения такие кусочки. Часть из них систематизируется в словарях, но существуют и такие, которые используются в языке, но еще не были систематизированы. Для работы с такими коллокациями существует широкое определение, согласно которому коллокация: «это комбинация двух или более слов, имеющих тенденцию к совместной встречаемости, т. е. речь идет об осмысленных последовательностях слов в тексте» [Хохлова 2008: 343] или «неслучайное сочетание двух и более лексических единиц, характерное как для языка в целом (текстов любого типа), так и определенного типа текстов (или даже (под)выборки текстов)» [Ягунова, Пивоварова 2011:

575]. Такое понимание термина *коллокация* имеет свои сильные и слабые стороны: «Это расширенное понимание коллокаций несколько противоречит более строгому, собственно лингвистическому, пониманию коллокаций как единиц, имеющих связанное, некомпозиционное значение. С другой стороны, такой подход позволяет включить широкий и, надо сказать, слабо оформленный список единиц, предполагающий дальнейшую более строгую классификацию, исходящую не из теоретических предпосылок, а из закономерностей, выявляемых в реальном массиве языковых данных» [Копотев, Стексова: 49].

Подводя итог в рассмотрении определений термина *коллокация*, остается отметить, что при обобщении разных интерпретаций данного термина *коллокациями* являются неслучайные комбинации слов, «имеющие тенденцию к совместной встречаемости». То есть, устойчивое сочетание слов должно встречаться определенное количество раз в языковых корпусах, чтобы считаться *коллокацией*, и для подобного анализа существует определенный инструментарий: «Для выявления коллокаций в тексте корпусная лингвистика использует специальные инструменты, которые основываются на предположении, что частота коллокации должна быть более значимой, чем у каждой из входящих в нее единиц по отдельности. Для измерения совместной встречаемости используются специальные статистические инструменты, которые получили название «меры устойчивости»; к ним относятся тесты MI, T-score, log-likelihood и некоторые другие» [Копотев, Стексова: 49]. И опять ключевым фактором для соответствия значению термина *коллокация* комбинация слов должна встречаться в корпусе, что М. А. Кронгауз прокомментировал следующим образом: «<...> если некое явление отмечено [в корпусе], то оно и правильно. Но именно этот тезис и является одновременно и самым сильным, и самым слабым местом в корпусном анализе. Такой подход упрощает обработку языкового материала и вместе с тем огрубляет ее» [Кронгауз 2005: 75]. Другими словами, вне языковых корпусов тоже есть употребляемые комбинации слов, являющиеся не случайными и имеющие определенные тенденции к повторению, но еще не замеченные языковыми корпусами. Интересен также тот факт, что при определении термина *коллокация* исследователи всячески избегали формулировки *устойчивое словосочетание*, потому что такая формулировка является общепризнанной для

определения таких терминов, как *фразеологизм* и *идиома*. Конечно, фразеологизмы и идиомы имеют несколько другую природу и функционируют иначе, нежели обычные коллокации или словосочетания, но и здесь следовало бы говорить о том, что частотность играет большую, если не определяющую, роль при анализе коллокаций и словосочетаний. Как раз те комбинации слов, которые не входят в языковые корпуса, но, предположительно, имеют вероятность употребляться в языке или речи, являются низкочастотными. Поэтому такие комбинации слов вряд ли можно было бы называть коллокациями, ведь маловероятно, что какие-то полуоформленные фразы являются настолько редко употребляемыми, что не были замечены языковыми корпусами, даже если не считать языковой корпус панацеей. В таком случае следует взглянуть на определения термина *словосочетание* и решить, могут ли низкочастотные комбинации слов считаться словосочетаниями.

Рассмотрим определение термина словосочетания, данное в ставшей классической «Русской грамматике»: «*Словосочетание* — это синтаксическая конструкция, образующаяся на основе подчинительных связей: согласования, управления и примыкания. В словосочетание полностью переносятся все те отношения, те общие и частные, более конкретные значения, которые возникают при присловной подчинительной связи: эти отношения представляют собой значения *словосочетаний*. В составе словосочетания выделяются компонент стержневой (или главенствующий) и компонент зависимый (компоненты зависимые): *стержневым компонентом* является грамматически главенствующее слово, своими лексико-грамматическими свойствами предопределяющее связь; *зависимым компонентом* — форма слова (формы слов), грамматически подчиненная (подчиненные)» [Шведова 1980: 79]. Конечно, сама статья в «Русской грамматике», посвященная подробно описанию возможных связей внутри словосочетания, гораздо больше и содержательней, чем процитированное определение, которое по сути вырвано из контекста. Но даже по данному определению можно сделать вывод, что описанные выше низкочастотные комбинации слов, которые не входят в языковые корпуса, на практике подходят под значение термина *словосочетание*. Однако в таком случае нужно исключить любую ненормативность, будь то банальная ошибка, просторечие или интерференция, что тоже довольно непросто [Григорьев 2022б].

Не вызывает сомнений тот факт, что корпусная лингвистика имеет огромное влияние не только на лингвистику в целом, но и на русистику в частности. Языковой корпус в наши дни действительно стал для лингвистов «мерой всех вещей», хотя и постоянно подчеркивается, что языковые корпусы на сегодняшний день, как и словари, еще не могут охватить весь язык, и нет уверенности в том, что когда-нибудь смогут. В то же время комбинации слов, не входящие в языковой корпус, вроде бы не могут считаться коллокациями и вообще непонятно, как они могут существовать. Разумным в данной ситуации выглядит разграничение терминов *словосочетание* и *коллокация* в том смысле, что словосочетание становится коллокацией тогда, когда оно становится достаточно частотным (устойчивым), чтобы попасть в словари или языковые корпусы. Как уже было отмечено, противопоставление этих терминов не было встречено в рассмотренных источниках и причиной этому, скорее всего, послужило заимствование термина *коллокация* из корпусной лингвистики, также пришедшей в русистику из-за рубежа. Следовательно, при переводе на английский язык оба термина (и *коллокация*, и *словосочетание*) будут переведены как *collocation*, о чем уже упоминалось. Судя по всему, данная проблема в английской и мировой лингвистике пока что тоже не решена и языковой корпус безгранично властвует над языковой нормативностью и используемой в лингвистике терминологией. Тем не менее для русистики предложенная дифференциация терминов *коллокация* и *словосочетание*, основанная на частотности употребления в языковых корпусах, могла бы послужить полезным методологическим приемом для работы с низкочастотными комбинациями слов.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров Б. М. 1996 — *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. М.
- Григорьев М. 2020 — К проблеме определения семантических компонентов глаголов приобретения в русском и эстонском языках. *Русская филология*. 31. Сборник работ молодых филологов. Тарту, 2020. С. 328–335.

- Григорьев М. 2022а — Экспериментальная оценка эстонских калек носителями русского языка (на материале глаголов приобретения). *Ежегодник финно-угорских исследований*. [В печати].
- Григорьев М. И. 2022б — К проблеме определения нормативности коллокаций (коллокации с глаголами приобретения). *Acta Slavica Estonica*. [В печати].
- Копотев М. В., Стексова Т. И. 2016 — *Исключение как правило: переходные единицы в грамматическом словаре*. М.
- Кронгауз М. А. 2005 — *Семантика. Учебник*. М.
- Хохлова М. В. 2008 — Экспериментальная проверка методов выделения коллокаций. *Slavica Helsingiensia* 34. Helsinki. С. 343–357.
- Шведова Н. Ю. 1980 — *Русская грамматика. Том II. Синтаксис*. М.
- Ягунова Е. В., Пивоварова Л. М. 2011 — От коллокаций к конструкциям. *Acta Linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований РАН*. СПб. С. 570–613.
- Sinclair J. 1991 — *Corpus, concordance, collocation*. Oxford.

ДЕЙКТИЧЕСКИЕ ОППОЗИЦИИ МЕСТОИМЕННЫХ НАРЕЧИЙ *ЗДЕСЬ* И *ТАМ* В ЛИРИКЕ А. А. БЛОКА

Ксения Грушевская
(Минск)

Сущность местоименных наречий как дейктических знаков, их вариантные значения в полном объеме можно обнаружить только на текстовом уровне. Обращение к поэтическому тексту позволяет найти отражение всех основных, типических черт узуального и окказионального употребления данных единиц [Бюлер 2000]. В нашем докладе будут выявлены способы семантизации местоименных наречий *здесь* и *там* в лирических произведениях А. Блока и будет установлено семантическое содержание дейктических оппозиций, формируемых данными лексемами.

Местоименные наречия *здесь*, *там* связаны в поэтическом тексте с пространственной локализацией. Слово *здесь* указывает на место, где происходит лирическое событие. Лексема *там* используется при указании на широкие, без определённых границ, пространства. Оно уводит читателя к неясным мирам, к различным сферам внутренней жизни. Местоименное наречие *здесь* в соответствии с его первоначальным значением указывает на непосредственно близкое пространство. В этом случае оно выступает в пространственно-изобразительной функции, создаёт образ восприятия окружающего мира.

У А. Блока лексема *здесь* может намечать некоторое пространство, место, где происходит событие, и при этом заменяет название этого места. В таком тексте внимание с точной локализации переключается на сюжет, чувства, идею стихотворения: «*Здесь тихо и светло, В душе не будет мрака*» («Отшедшим», с. 360)¹, «*Мой лебедь здесь, мой друг приплыл / Мою задумчивость беречь*» («Ответ», с. 238). Однако гораздо чаще у этого местоименного

¹ Здесь и далее цитируется по: Блок, А. А. Избранные сочинения / Вступ. статья и сост. А. Туркова; примеч. Р. Романовой. — М.: Худож. лит., 1988. — 1179 с.

наречия есть семантический конкретизатор: «*Мы в храме с тобою — одни, смущены, // Нам чудятся здесь голоса с вышних*» («Мы в храме с тобою — одни...», с. 221), «*Я тишиною очарован / Здесь — на дорожном полотне*» («Я тишиною очарован»), «*Здесь — пустыня безгранная*» («Ты — молитва лазурная», с. 116), «*Ах, эти страхи все напрасные, / Моя загадка — здесь — во мне*» («Всю ночь я слышу вздохи странные...», с. 610), «*Здесь между небом и землею / Живет угрюмая тоска*» («Кругом далекая равнина...», с. 239). Это свидетельствует о том, что для Блока важен момент обозначения пространства, будь оно конкретным или абстрактным. Это пространственно-изобразительная функция погружает читателя в атмосферу стихотворения, его внутренний мир.

В определенном контексте местоименное наречие *здесь* может наполняться не только пространственным, но и временным значением: «*Ты ли здесь? Долина потонула / В безысходном, в непробудном сне*» («Утомленный, я терял надежды...», с. 263); «*Только здесь и дышать, у подножья могил, / Где когда-то я нежные песни сложил / О свиданы, быть может, с Тобой*» («У забытых могил пробивалась трава», с. 890). По контексту становится понятным, что лексема *здесь* является одновременно маркером пространства и времени: в значении ‘рядом’ и ‘сейчас, в это время’.

Будучи пространственными локализаторами, местоименные наречия одновременно играют композиционную роль в структуре стихотворного текста и являются одним из связующих текст элементов [Ковтунова 1986: 49].

Самое частотное местоименное наречие Блока — *там*, референт которого обычно находится в постпозиции по отношению к нему: «*Там, за Данией счастливой, / Берега твои во мгле*» («Песня Офелии», с. 342). Или: «*А там, далеко, из-за чащи лесной / Какую-то песню поют*» («Лениво и тяжело плывут облака...», с. 80); «*Там, над горой Твоей высокой, / Зубчатый простирался лес*» («Сегодня шла Ты одиноко», с. 170); «*Плачет душа одинокая / Там, на другом берегу*» («Сумерки, сумерки вешние...», с. 185); «*А там — на крутой дороге — / Уж клубилось в красной пыли*» («Говорили короткие речи...», с. 288); «*Все мы близки, все мы братья — / Там, на рейде, в час мечты!*» («Её прибытие», с. 626).

Анализируя данные примеры, мы понимаем, что за словом *там* скрывается более широкое и менее определённо очерченное

пространство, чем это обозначено обстоятельством места. Указание на пространство, предшествующее его обозначению обстоятельством, вносит в стихи момент непосредственного созерцания и эмоционального переживания созерцаемого [Ковтунова 1986: 47].

За местоименным наречием *там* у Блока может тянуться целый ряд прямых конкретизаторов, которые могут: а) раскрывать (уточнять) друг друга («*Там — в океане — в земном водоеме*» («Ее прибытие», с. 626)), б) градуироваться на уровне контекста, расширяя тем самым горизонты нашего видения («*Там — за холмом, за роццей, за долиной — / Мой дом родной скрывается во тьме*» («Ночной туман застал меня в дороге...», с. 754)).

Семантизация «в квадрате» происходит при обстоятельстве *вдали*, которое дублирует значение слова *там*, и дейксис в таком случае выступает в чистом виде: «*Там — вдали — морские воды / Схоронили корабли*» («Внемлю голосу свободы», с. 254). Вот так границы пространства выходят за пределы того, что можно увидеть и даже представить. А если к такой семантизации добавляется неопределённое местоименное наречие (*где-то, когда-то*), то неизбежно возникает ощущение нахождения вообще вне пространственно-временного континуума: Ср. «*Когда-то там, на высьоте, / Рубили деды сруб горячий*» («Задебренные лесом кручи...», с. 129) и «*Но уж город, гудя чредою событий, / Где-то там, далеко, начал жить*» («Легенда», с. 811).

Преимущество слова *там* — в его обобщающей силе. Оно позволяет дать полноценную характеристику событию, не сужая и не ограничивая его наименованием [Ковтунова 1986: 50].

Кульминационной точкой процесса функциональной семантизации местоименных лексем является образование семантических оппозиций, значимых для выражения авторских идей. Дейктические оппозиции местоименных наречий *здесь* и *там* были характерны для авторов конца XIX — начала XX века. Ю. М. Лотман отмечал их в поэтических текстах Ф. И. Тютчева, Н. М. Томанова — у И. Анненского, В. В. Виноградов — в лирике А. Ахматовой. Разъединение художественного мира на *здесь* и *там* непосредственно было связано с субстантивацией местоименных наречий и наполнением их конкретным содержанием: *здесь* — ‘в том месте, где находится говорящий и где он мыслит себя в момент речи’; *там* — ‘в месте, отличном от места, где находится говорящий или где он мыслит себя’ [Волынец 2016].

Поэтическому миру Блока присуща черта, которую можно обозначить как тяготение к далёким, открытым, безграничным пространствам. Пространственные масштабы поэтического мира Блока характеризуются предельно широким диапазоном. Образ отдалённого пространства, воспринимаемого лирическим «я» в момент речи, часто создаётся словом *там*. Эта черта отражает характер мироощущения поэта — широту поэтического восприятия: «**Там** только чья-то тень брела. / Но *здесь*, и дальше — ровный звук» («Я вышел в ночь — узнать, понять», с. 303). Образ отдалённых миров, жизни Вселенной часто возникает в моменты наивысшего душевного напряжения как нечто противостоящее внутреннему миру и соизмеримое с ним. Два мира — *здесь* и *там* — оказываются уравниваемыми, отражёнными друг в друге, сопоставленными или противопоставленными. Указание перерастает в сложный символ [Ковтунова 1986: 47].

В основе пространственной оппозиции Блока лежит противопоставление языковых значений наречий *здесь* ('в этом месте') и *там* ('в месте, отличном от этого места'): «**Здесь** всё так тихо, **там** безумно, / **Там** всё звенит, — а мы одни...» («Луна проснулась. Город шумный...», с. 27). В этой оппозиции *здесь-там* можно рассмотреть приём хиазма, который, на первый взгляд, не был завершён (лексема *здесь* употреблена единожды). Однако по контексту мы понимаем, что значение местоименного наречия *здесь* растворилось в тексте и распространилось на сочетание *а мы одни* (здесь одни, сейчас одни).

Часто Блок видоизменяет содержание лексем *здесь* и *там*, наполняя их вполне конкретными смыслами: «**Там**, знаю, **впереди** — морскую зыбь колышет... / **Там**, в сумерках весны, неугомонный зной. // А *здесь*, как память лет невинных и великих, / Вещают жизни строй и вечности огни» («За городом в полях весною воздух дышит...», с. 177). На фоне этого описания местоименное наречие *там* (в соответствии с семантически конкретизирующим контекстом) приобретает более глобальное значение 'в будущем', соответственно местоименное наречие *здесь* — 'сейчас, в настоящем'.

Вариант семантической оппозиции местоименных наречий *здесь* и *там*, переносящих лирического героя из мира реального (*здесь*) в мир высший (*там*), довольно часто встречается у Блока: «**Там**, в полусумраке собора, / В лампадном свете образа <...> /

Там, в сводах — сумрак неизвестный, / Здесь — холод каменной скамьи» («Там, в полусумраке собора», с. 229); «Там, в глубинах, — мечты и мысли скоры, / Здесь, на земле, — как сон, и свет и тень» («Там сумерки невнятно трепетали», с. 433).

Представления, которые стоят за словом *там*, — самые широкие. *Там* нередко ассоциируется со свободой — в противоположность тому, что происходит *здесь*. Блок даже иногда выделяет их курсивом, подчёркивая символичность этих слов: *«Но даже здесь, под игом чуждой воли, / Казалось, тяжки были небеса. // А там, вдали — зубчатые вершины День отходящий томно золотил...» («Жизнь медленная шла, как старая гадалка», с. 251); «Здесь — электрический свет. / Там — пустота морей» («Снежная вязь», с. 654).*

В других случаях *здесь* означает муки и страдания, а *там* — мечты, блаженство, наслаждение: *«Но различна Судьба: здесь — мечтанье раба, / Там — воздушной Влюбленности хмель» («Влюбленность», с. 280).*

Для полного подчинения пространства А. Блок соединяет *здесь* и *там* в одном контексте: они образуют симбиоз и мгновенно очерчивают охватываемый поэтическим сознанием пространственный диапазон: *«И — трое мы бредем. Лежит пластами пыль. / Всё пусто — здесь и там — под зноем неустанным» («Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...», с. 461).*

В редких случаях местоименное наречие *там* переходит в *здесь*, это работает как пространственно-временной переключатель: время плавно перетекает из ирреального в реальное, а пространство ощущимо приближается к нам: *«Там — в глубине — Мария ждёт молений, Обновлена рождением Христа. // Здесь места нет победе жалких тлений, / Здесь всё — Любовь. В открытые врата / Входите все. Мария ждёт молений, / Обновлена рождением Христа» («Кто плачет здесь?», с. 260). Или: «Там, на лавке неровной и шаткой, / Неподвижно сидел человек, / Было видно, что он, не старея, / Прогрустил здесь века» («Ночная фиалка», с. 711).*

Местоименные наречия *здесь, там* осуществляют в поэтическом тексте пространственную локализацию, выступая в пространственно-изобразительной функции. Слово *здесь* указывает на место, где происходит лирическое событие. Одна из функций слова *там* в лирической поэзии — передавать широкие, сложные,

без определённых границ, пространственные представления. Оно указывает на абстрактные сущности, неявные миры, на различные сферы внутренней жизни. В поэтическом языке А. Блока лексема *там* убеждает в том, что дейктические слова обладают большим семантическим потенциалом и что их применение в лирической поэзии открывает перед ней очень глубокие возможности поэтического выражения [Ковтунова 1986: 57].

Таким образом, местоименные наречия в лирике Блока выполняют поэтическую функцию перемещения фокуса читательского восприятия с изображенных предметов в мир «инобытия», сущностный мир этих предметов. Зачастую они находятся в сильных текстовых позициях: в заглавии, в начале стиха, выделены графически (курсивом или с прописной буквы). Такие позиции связаны с особым авторским приемом, цель которого ввести их в светлое поле сознания [Томанова 2002].

Местоименные наречия Блока используются и при грамматическом приеме переноса предмета лирической действительности из одного изображаемого пространства в другое, так как местоименные наречия зачастую наполняются пространственно-временной семантикой, то есть выражают идею хронотопа. В целом семантика местоименных наречий зависит от контекста, в который они помещены, и авторской установки на построение особого поэтического мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок А. А. 1988 — *Избранные сочинения*. М.
Бюлер К. 2000 — *Теория языка. Репрезентативная функция языка*. М.
Волынец Т. Н. 2016 — *О функциональной семантизации местоименных наречий в поэтическом тексте*. Минск.
Ковтунова И. И. 1986 — *Поэтический синтаксис*. М.
Томанова Н. М. 2002 — *Поэтика местоимений в лирике И. Анненского*. Алмата.

ИСТОЧНИКИ

- Виноградов В. В. 1959 — *О языке художественной литературы*. М. 657 с.
Гард П. 1985 — *Структура русского местоимения*. М.

Есперсен О. 1958 — *Философия грамматики*. М.

Золотова Г. А. 1998 — Коммуникативная грамматика русского языка. М.

Лотман Ю. М. 1996 — *О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста*. СПб.

НКРЯ — Национальный Корпус Русского языка. www.ruscorpora.ru

РЕЦЕПЦИИ ОБРАЗОВ А. С. ПУШКИНА И В. В. МАЯКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КОНТЕНТА СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ)

Наталия Дробинина
(Череповец)

Имена Александра Сергеевича Пушкина и Владимира Владимировича Маяковского для современной молодежи являются знаковыми, а их творческое наследие и биография вызывают большой интерес.

Оценки их как личностей и писателей бывают разными. Имя Пушкина сейчас употребляется не только в разговорах о культуре, но и в различных фразеосхемах вроде «*А работать за тебя Пушкин будет?*», цитаты из его произведений (самые частотные — из романа в стихах «Евгений Онегин») функционируют в качестве самостоятельных единиц, герои Пушкина живут своей жизнью в массовой культуре, а сам их автор вполне органично вписался в современную социальную среду: его часто называют «первым русским рэпером».

Для рецепций образа Владимира Маяковского характерна оценка именно творчества, интерпретация определенных реалий биографии, тогда как сам автор, в понимании пользователей соцсетей, мог быть активным пользователем твиттера и всевозможных мессенджеров.

Популярность Пушкина и Маяковского и их творчества обусловлена и известностью в интернет-пространстве. Герои и сюжетные ходы произведений, строки стихов, а также факты биографии писателей отражаются в так называемых **мемах** — графических изображениях, содержащих в себе прецедентный текст или картинку, активно воспроизводящихся в интернете, в том числе в новых контекстах или ситуациях, отличных от оригинала. При воспроизведении мема исходное значение может модифицироваться и расширяться, что создает пространство для языковой игры [Кронгауз: 200].

Был выполнен тематический анализ выборки графических мемов в количестве 130 единиц в аспекте рецепции биографии и творческого наследия А. С. Пушкина и выборки графических мемов и стикеров в количестве 120 единиц в аспекте рецепции образа В. В. Маяковского: проанализирован контент групп “Literary memes”, “Female memes”, «Другой Есенин», «Читающие», «Другая литература», «Бездна книжного уюта» в социальной сети «ВКонтакте», серия стикеров «#ПушкинНашеВсё» (автор — Кристина Третьякова) и «Гении минувших лет» (автор — Александр Сорочинский), результаты запросов в поисковой системе «Яндекс» и содержание сайта «Рисовач.ру». Также мы обратили внимание на игру для персонального компьютера в жанре визуальной новеллы «Евгений Онегин» (компания “Dreamlore Games”).

Большая часть отобранного контента представляет собой текстово-графическое единство (текст и изображение совпадают в одном графическом файле, становятся смысловым законченным целым), но встречаются и только вербальные или только графические, но сопровождаемые текстом, материалы. Все жанровое многообразие анализируемого нами тематического интернет-контента можем разделить на следующие типы:

1) Демотиватор (демка, демотивационный постер) — изображение в черной рамке с текстом на нижней и самой широкой стороне рамки, имеющим философский или юмористический характер. Надпись состоит из двух частей, написанных шрифтами разных размеров. Первая часть, написанная более крупно, состоит из одного слова или слогана. Вторая часть конкретизирует первую, поясняет, но, как правило, неожиданным, нетривиальным, игровым образом, так что иногда меняет первоначальный смысл на противоположный. Вторая часть может отсутствовать. Эффект строится на взаимодействии трех или двух компонентов: изображения и одной или двух надписей [Кронгауз: 187].

2) Мем (интернет-мем) — короткий фрагмент информации (слово или фраза, изображение и т. п.), мгновенно и неожиданно ставший модным и активно воспроизводящийся в интернете, в том числе в новых контекстах или ситуациях. При воспроизведении мема исходное значение может модифицироваться и расширяться, что создает пространство для языковой игры. Чаще всего мемы имеют текстовую или графическую форму, реже видео- (например, корейский ролик Gangnam Style или вокализ

«Трололо» в исполнении Эдуарда Хилия) или аудио-. Особую новизность мемов представляют собой смешанные текстово-графические мемы — макросы [Кронгауз: 200].

3) Макрос (макро-мем, адвайс) — графический шаблон, используемый для создания смешных картинок с подписями характерным белым шрифтом, а также сама получившаяся картинка. Стандартным оформлением макроса является изображение персонажа в центре на фоне треугольников разных цветов [Там же: 198].

Тематический анализ сетевых жанровых образований в аспекте графической и текстовой составляющих позволил выделить как общие места в рецепции творческого и биографического наследия писателей, так и специфические образования, характерные только для конкретного автора. К общим местам мы отнесли следующие тематические группы: отсылки к частотным или нечастотным цитатам из произведений А. С. Пушкина и строкам стихов В. В. Маяковского, отражение реалий биографий А. С. Пушкина и В. В. Маяковского (так называемые «биографические мемы»), восприятие текстов А. С. Пушкина и В. В. Маяковского современной молодежью, отражение биографии и творческого наследия А. С. Пушкина и В. В. Маяковского в неординарных иллюстрациях к их произведениям и своеобразных тематических открытках, стилизация образа А. С. Пушкина и В. В. Маяковского под реалии современности, отрицательный материал.

Отдельно нами были выделены тематические группы, характерные только для одного из авторов.

В результате анализа выборки можно наблюдать тенденцию к «осовремениванию» образов авторов, так как стилизация становится главным приемом популяризации творческого и биографического наследия.

Рассмотрим рецепции образов поочередно: сначала образ А. С. Пушкина, затем — В. В. Маяковского.

Группа условно выделяемых **«биографических» мемов**, то есть рецепций биографии Пушкина, немногочисленна — их около 25. Остановимся на самых значимых фактах, которые многократно отражаются в массовой культуре.

Самое частотное событие — дуэль А. С. Пушкина и Жоржа Дантеса. Ей, как прецедентному событию биографии поэта, посвящено множество мемов самого разного характера: мемы-советы,

которые могли бы помочь избежать поединка или изменить его исход, мемы, обыгрывающие причины дуэли (среди них слухи, долг, шуточные оскорбительные ответы дуэлянтов, отношения жены поэта Натальи Гончаровой с Дантесом). В целом эта группа мемов характеризуется явным расхождением с оригиналом и носит юмористический характер.

Еще один важный период биографии Пушкина — лицейские годы. Эти мемы отличаются своеобразным подходом и явной биографической составляющей. Например, в сети можно найти «дневник» писателя с замечанием об эпиграммах или список наименований, которыми принято называть Пушкина, завершающийся его лицейским прозвищем «сверчок».

Обыгрываются и перемещения поэта по России, особенно выделяются две центральные локации — Москва и Петербург; восприятие его творчества критиками (в частности — В. Г. Белинским), его увлечение азартными играми и любвеобильность.

Учитываются африканские корни поэта, и такие «биографические мемы» не обходятся без шуток относительно его прадеда — Абрама Ганнибала. Именно поэтому Пушкина в сети иногда называют «первым русским рэпером», что отсылает нас к частотному восприятию в сети рэп-музыки как музыки представителей негроидной расы.

Целая группа мемов посвящена известному в массовой культуре мифу, популярность которого в последнее время растет, — сравнению Александра Пушкина и Александра Дюма-отца: предлагается найти отличия между их портретами, беспрестанно подбираются доказательства с целью объяснить их сходство.

В группу «биографических мемов» входит инфографика, посвященная отличительным чертам поэта, выполненная издательством «Аргументы и факты» в серии «Особые приметы».

Следующая группа мемов — **«поэтические мемы»**, отсылающие нас к конкретным пушкинским строкам, и **«мемы литературные»**, связанные с героями произведений. Сразу нужно перечислить самые частотные поэтические произведения, которые отражаются в массовой культуре: «Я помню чудное мгновение...», «Я вас любил...», «Зимнее утро», «Буря», «Памятник». Кроме того, часто цитируется роман в стихах «Евгений Онегин».

Чаще всего встречаются искажения оригинального текста, применяемого к иной тематике, используемого в ином контексте:

«Я Вам грубил, и мат ещё, быть может, в моей душе угас не на совсем» (заголовок статьи о наказании однофамильца Пушкина за мат в Архангельской области), «На гаджет мой зарядку дайте, иссякла батарея вновь — не прекратится к старой нокки с фонариком моя любовь», но могут быть стилизации «под Пушкина», которые вызывают стойкую ассоциацию с его творчеством: «Я же женщина, а значит я — актриса, во мне сто лиц и тысяча ролей. — Сто килограмм в тебе, Лариса, ты жрёшь, как тысяча чертей» (прямой отсылки к стихотворению Пушкина, но есть отсылка к его любимому размеру — пятистопному ямбу — за счет чего создается комический эффект и ощущение пушкинских строк). Отдельную группу мемов составляют сравнения двух стихотворений «Я вас любил...» авторства Бродского и Пушкина.

Литературные мемы большей частью, конечно, отсылают нас к роману «Евгений Онегин» (17 мемов), но есть отсылки и к «Дубровскому», и к «Борису Годунову», и к «Пиковой даме», и к «Капитанской дочке».

Мемы, посвященные роману «Евгений Онегин», разделяются на несколько групп:

- интерпретирующие отношения между главными героями (чаще всего Онегин – Татьяна, Онегин – Ленский);
- представляющие собой краткие пересказы романа;
- связанные с письмами Татьяны и Онегина.

Среди других произведений А. С. Пушкина в массовой культуре упоминаются:

- «Капитанская дочка» (в контексте отношений Гринёва и Швабрина или в представлении образа Емельяна Пугачёва как крестного отца из одноименного фильма);
- «Пиковая дама», которая ассоциируется у пользователей интернета исключительно с карточной комбинацией «Тройка, семерка, туз»;
- «Дубровский» (в контексте отношения в треугольнике «Дубровский – Маша – Верейский»);
- «Борис Годунов» (найдет мем, имеющий хорошее литературоведческое обоснование: трагедия была прохладно принята современниками, и автору приходилось защищать её от нападок критиков примерно так же, как Борису Годунову — Русь от начинающегося Смутного времени).

Еще одна группа мемов посвящена восприятию текстов и образа А. С. Пушкина современной молодежью. Это сравнительно небольшой пласт найденного нами материала — около 15 изображений. В нем можно выделить несколько тематических подгрупп: идеализация Пушкина (творчество поэта воспринимается как классика, нетленное наследие литературы, поэтому в соцсетях сравнивают его произведения с произведениями современных авторов или культурой в целом через фразеосхему «ну как вы там, потомки»), реакции на знание/незнание творческого наследия (например, героя мема просят прочитать Пушкина, а он читает Лермонтова (две близкие фигуры в рамках одной эпохи), обыгрывается образ дяди, который появляется и в начале «Евгения Онегина» Пушкина, и в начале «Бородино» Лермонтова (ирония по поводу неразличения авторов), реакции на чрезмерную популярность Пушкина, которая может раздражать (есть мем и на эту тему: «Любой урок литературы в школе: Пушкин — наше всё!»), реакция на раннюю смерть поэта, сопряженная с фразой «Чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей» (предполагается, что, если бы Пушкин прожил дольше, «была бы еще какая-нибудь инфа по этому поводу»).

Еще одна тематическая группа мемов — появление Пушкина в качестве героя литературных открыток и тематических стикеров. Чаще всего его образ сопровождают измененные прецедентные строки: «Просто выпьем. Где же кружка?», «Ты мне не няня!» или фразеосхема «А учиться/работать за тебя Пушкин будет?». Эти же фразы в разных интерпретациях можно увидеть и на обложках паспортов, студенческих билетов и зачеток, а также на валентинках, тетрадках и вкладышах жвачки “Love is...”.

Еще одна многочисленная и чрезвычайно интересная группа мемов — стилизация образа Пушкина под стандарты современного общества, куда входят стилизации под образ современного человека (так, например, Пушкин выступает тренером по чтению, представителем курсов по стрельбе и вместе с Н. В. Гоголем попадает на постер популярного фильма «Люди в черном»), визуализация страницы поэта в социальных сетях (ВКонтакте, twitter, YouTube). У этой группы есть большой потенциал в педагогическом и творческом аспекте: моделируя фрагмент публичной страницы поэта, авторы должны учитывать и творческую, и биографическую составляющие, создавая при этом уникальный контент.

Существуют единичные **мемы** с резко негативной окраской, **посвященные Сергею Безрукову** — исполнителю роли С. А. Есенина в сериале «Есенин» и А. С. Пушкина в фильме «Последняя дуэль». Юмор здесь основан на том, что актер сыграл сразу две роли — Есенина и Пушкина, и в этом сходстве пытаются уловить параллель между творчеством Пушкина и творчеством Есенина, но их практически нет, а основной посыл таких мемов — высмеивание русского кино.

Немногочисленна **группа отрицательного материала**, часто имеющего намеренный характер: цитата, отражающая современные реалии, через определенную параллель с Пушкиным как бы приписывается ему: *«Криштиану без финтов как Пушкин без стихов»*, *«Клей любви просрочен был ещё до встречи, поэтому держаться вместе больше нечем»*, *«Дантес — лох, объелся блох, сел на лавочку и сдох»*.

Кроме того, выделяются две группы, которые реализуются только при рецепции творческого и биографического наследия Пушкина. Это **реализация фразеосхемы «Пушкин сделает»**, которая не только появляется на забавных открытках и обложках, но и реализуется в самых разных контекстах: Пушкину предлагают сделать уроки, вымыть посуду, поработать и поучиться; и **компьютерная игра по мотивам романа «Евгений Онегин»**, разработанная студией “Dreamlore Games” в 2009 году. Она представляет собой новеллу жанра зомби-хоррор в стиле аниме с очень колоритными персонажами и не всегда предсказуемыми поворотами сюжета, с множественными выборами, в результате которых можно открыть 9 различных концовок.

Рассмотрим рецепции образа Владимира Маяковского в современной массовой культуре. Как мы уже писали ранее, для обоих авторов были выделены общие тематические группы и индивидуальные.

Поэтому так же, как и в случае с рецепциями образа Пушкина, для Маяковского выделяется **группа «биографических мемов»** (40 единиц). Она отражает не только общеизвестные реалии, но и факты, которые достаточно редко упоминаются при знакомстве с биографией поэта.

Чаще всего в массовой культуре встречается осмысление отношений Маяковского с семьей Бриков. Здесь репрезентируются очень разные аспекты: любовный треугольник, несколько раз

упоминается история прозвища Щен (так Лиля Брик называла поэта), курьезные случаи, общие финансы, покупка для Лили автомобиля «Рено», проживание на одной жилплощади. Помимо этого, в мемах нашел отражение и щекотливый факт быта Брик: в разных контекстах фигурирует дверь на кухню, где Брики запирали Маяковского, когда уединялись (о чем свидетельствует Лили Брик в своем разговоре с Вознесенским).

Помимо отношений Маяковского и Брик, интерес в массовой культуре проявляется и к отношениям Маяковского и Есенина, непростым в личностном и творческом плане. 14 мемов отражают разные аспекты: от внешних (разница поэтов в росте) до внутренних (Есенин и Маяковский часто сталкивались на поэтических вечерах и, относясь к совершенно разным литературным направлениям (имажинизм («последний поэт деревни») и футуризм («первый поэт революции»)), полемизировали. Большей частью, акцент сделан на спорах двух поэтов, хотя настоящей ненависти друг к другу они при этом не испытывали, их споры были вызваны исключительно литературными вопросами. Но противопоставление Есенина и Маяковского, двух больших фигур, получило распространение в интернет-контенте.

Единичные мемы посвящены футуризму с многочисленными отсылками к манифесту «Пощечина общественному вкусу», школьной успеваемости поэта, его желанию завести карликового бегемотика (об этом он сам однажды сказал Катаеву), а также мизофобии Маяковского — боязни заражения, которая подкреплялась смертью его отца от заражения крови (поэтому поэт тщательно протирал дверные ручки, мыл руки после рукопожатия и требовал полной дезинфекции в парикмахерской, самоубийству).

Многочисленны и **«поэтические мемы»**, отсылающие нас к определенным строкам Маяковского. Самые частотные произведения: «Ешь ананасы, рябчиков жуй...», «Любите розы...», «Лиличка!», «Корова», «Вам!», «Нате!», а также поэма «Облако в штанах».

Чаще всего встречаются искажения оригинального текста, применяемого к иной тематике, используемого в ином контексте: «Ешь ананасы, рябчиков жуй — ананасоядный рябчикожуй», «Ешь ананасы, рябчиков жуй — пропей всю зарплату, месяц бом-жуй», «Я достаю из широких штанин диплом российского вуза — смотрите, завидуйте, я безработная для всех родных обуза».

Могут быть конкретные отсылки к определенному стихотворению, сопровождающиеся визуальным рядом, или даже иллюстрации. Но искажение оригинального текста наиболее частотно.

Часть изображений указывает на особенности авторского стиля, в первую очередь на знаменитую «лесенку» в самых разных интерпретациях: *«Маяковский, а вам платят построчно? — Н.Е.Т.»*, *«Маяковский подстриг Лиличку в своем стиле»*.

Помимо этого, отражается тематика лирики Маяковского: множество посвящений Лиле Брик и депрессивная составляющая стихотворений.

Так же, как и в случае с рецепциями образа А. С. Пушкина, группа мемов посвящена восприятию текстов и образа **В. В. Маяковского современной молодежью**. Это сравнительно небольшой пласт найденного нами материала, но довольно яркий. Реакция на творчество Маяковского у большинства современной молодежи положительная, его принято цитировать и знать. Поэтому существует достаточно много мемов, репрезентирующих это отношение: *«Маяковский для сердца»*, *«когда обсуждаете Маяковского, говорите только о его личности, а потом вспоминаете, что у него есть еще и стихи»*, *«Маяковский — вот, что я люблю»*. Возрастной ценз стихов Маяковского — 18+ — тоже становится темой для шуток.

В целом Маяковский — ключевая фигура массовой культуры, к которой проявляют огромный интерес в равной степени как к личности, так и к творчеству.

Поэтому совершенно закономерно появление Маяковского **в качестве героя литературных открыток и тематических стихеров**. Его портрет можно найти на всевозможных открытках, обложках, валентинках, толстовках вместе с его стихами или реалиями биографии. Например, так выглядят надписи на литературных валентинках: *«Я достаю из широких штанин... Погоди, а тебе точно есть 18?»*, *«Позволю тебе называть меня Щеником»*.

Группа мемов посвящена **стилизации образа В. В. Маяковского под стандарты современного общества**. Надо сказать, что поэт очень органично смотрится в современных реалиях, будь это местный гопник, не пускающий Пушкина на паромод современности, главная звезда инстаграма или автор популярного твиттера. Именно через твиттер и мессенджеры осуществляется своеобразная пересадка образа на новую почву: Маяковский

пишет посты лесенкой, продолжает заниматься словообразованием (так появляется окказиональный глагол «отфутуризжу»), переписывается с романтиком Есениным.

Отрицательный материал нами практически не выделен, представлен единичными мемами, что говорит о высоком уровне знаний творчества и биографии Маяковского современной молодежью.

Переходя к выводам, нужно отметить, что современная массовая культура (социальные сети — в частности) активно апеллирует к образам Пушкина («наше все», «солнце русской поэзии», главное лицо русской литературы) и Маяковского, интерес к которым постоянно растет.

При этом рецепция касается как известных произведений авторов, фактов биографии, так и вторичной интерпретации нынешней молодежью творчества писателей. На основе анализа интернет-контента разных групп в социальной сети «ВКонтакте» и иных сайтов мы получили следующие результаты:

- Определили моменты биографии авторов, на которых часто акцентируется внимание;
- выявили самые популярные и цитируемые произведения Александра Пушкина («Я помню чудное мгновение...», «Я вас любил...», «Зимнее утро», «Буря», «Памятник», роман в стихах «Евгений Онегин», а также рассказ «Пиковая дама», романы «Капитанская дочка» и «Дубровский»);
- выявили самые цитируемые произведения Владимира Маяковского («Ешь ананасы, рядчиков жуй», «Любите розы...», «Лиличка!», «Корова», «Вам!», «Нате!», а также поэма «Облако в штанах»);
- нашли определенную дифференциацию: для В. В. Маяковского больше характерна рецепция фактов биографии, нежели творчества (найдено около 40 «биографических мемов»), а для А. С. Пушкина, наоборот, фактов творчества, чем биографии (около 34 мемов, так или иначе связанных с произведениями писателя).

Подводя итог, скажем, что образы и творческое наследие русских писателей и поэтов популярны в современной массовой культуре (в социальных сетях — в частности). Она активно апеллирует к образу А. С. Пушкина как к универсальному и хорошо узнаваемому пользователями образу, подтверждая известную

фразу «Пушкин — наше всё!»; часто использует цитаты из стихотворений В. В. Маяковского в самых разных контекстах, иногда весьма далеких от первоисточника, из-за чего они наделяются новым смыслом, однако всегда соотносятся с оригиналом при использовании их в живой или печатной речи (рецепция касается как известных произведений авторов, фактов их биографии, так и вторичной интерпретации нынешней молодежью их творчества).

ЛИТЕРАТУРА

- Вознесенский А. 1998 — *На виртуальном ветру*. М.
Катаев В. П. 1972 — *Трава забвения*. М.
Кронгауз М., Литвин Е. А., Мерзлякова В. Н. 2016 — *Словарь языка интернета.ru*. М.

ИСТОЧНИКИ

- Проект «Особые приметы», газеты «Аргументы и факты» —
https://aif.ru/tag/osobyje_primjety
Группа в социальной сети «ВКонтакте» “Literary memes” —
https://vk.com/literary_memes.
Группа в социальной сети «ВКонтакте» «Другой Есенин» —
https://vk.com/esenin_1895_1925.
Группа в социальной сети «ВКонтакте» «Другая литература» —
<https://vk.com/book>.
Группа в социальной сети «ВКонтакте» «Читающие» —
<https://vk.com/public42968101>.
Сайт «Рисовач.ру» — <http://risovach.ru/>.
Набор стикеров в социальной сети «ВКонтакте» «#ПушкинНашеВсе»
<https://vk.com/im?sel=141603746>

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ КАЗАХСТАНСКОГО ВАРИАНТА РУССКОГО ЯЗЫКА НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА

Яна Колмыкова
(Москва)

В лингвистических исследованиях советского времени принято считать казахский этнос в абсолютном большинстве билингвальным по умолчанию. Русский язык обладал самыми широкими коммуникативными возможностями на территории всех союзных республик. Однако нельзя упускать из внимания те изменения, которые произошли и происходят в условиях казахстанской действительности сегодня. Мы говорим об исторических вехах, внешнеполитических обстоятельствах и политическом климате внутри страны, которые оказывают влияние на естественное течение развития языка. Казахский этнос после обретения государством независимости непрерывно стремится к возвращению культурной идентичности, для этого активно предпринимаются внутривнутриполитические меры [Сулейменова 2021: 18].

Говоря о билингвальном этносе, стоит упомянуть также множество форм сосуществования русского и казахского языков в условиях диглоссии, когда языки применяются в различных функциональных сферах [Мустайоки 2011: 16]. Например, этнические казахи, говорящие дома на русском, в школе или на работе — на казахском; этнические казахи, которые используют казахский язык только дома; этнические русские, которые учатся в казахских школах и т. д.

Русский язык в Казахстане сейчас существует во множестве разновидностей, в зависимости от степени интерференции [Алпатов 2000: 15] и заимствований в речи казахстанцев из разных регионов страны, от индивидуальных речевых особенностей отдельно рассматриваемых языковых личностей, а также от сферы употребления личностью обоих языков и уровня владения ими. Однако уникальным свойством языковой ситуации в Казахстане

можно считать почти гарантированный успех коммуникации на русском языке.

Описываемое явление многоязычия тесно связано с понятием кода, субкода и переключения кода [Крысин 2000: 61]. Л. П. Крысин приходит к выводу, что «любое средство коммуникации можно назвать кодом». Вариантами кода могут быть диалекты одного языка, стили одного и того же языка, разные языки и т. д. В условиях многонациональности Казахстана в сложной системе, состоящей из кодов и субкодов, участвует большое количество разных языков, но, в силу исторических причин, активнее всего — русский и казахский языки. В каждой из бесчисленного множества вариантов разных коммуникативных ситуаций человек, находящийся в многоязычной среде, будет выбирать новый субкод, наиболее подходящий условиям общения [Мустайоки 2013: 13].

Л. П. Крысин выделил несколько основных причин смены кода в процессе коммуникации.

Во-первых, выбор кода напрямую зависит от адресата сообщения. Если речь идет о субкодах одного и того же языка, говорящий оценивает коммуникативную ситуацию и делает выбор: например, человек переключает код, когда возвращается домой с работы, и говорит с сотрудниками и семьей по-разному. Если речь идет о разных языках, то самым очевидным маркером для выбора кода будет национальная принадлежность адресата. В условиях казахстанской культуры выбор кода осложняется большим количеством проживающих в стране этносов и большим разнообразием кодов и субкодов. Для упрощения задачи выбора кода «по умолчанию» используется русский язык как универсальный код.

Во-вторых, на выбор кода влияет тема сообщения. Л. П. Крысин подчеркивает, что в условиях билингвальной среды говорящие часто выбирают разные языки для обсуждения бытовых и производственных тем. Для обсуждения, например, работы, говорящие выберут язык, в котором больше необходимых терминов. При обсуждении темы, не требующей узких знаний, говорящим может быть удобнее использовать второй язык.

Согласно мнению Л. П. Крысина, переключение кода может быть как осознанным, так и неосознанным. Если переключение кода происходит намеренно, в результате оценки говорящим коммуникативной ситуации, и оценивается им как наиболее

успешный способ донесения мысли, то новый код или субкод «включается» последовательно, планомерно: в начале новой фразы, «после точки». В эмоционально окрашенном высказывании переключение кода может произойти в любом месте высказывания.

Учитывая существование двух направлений переключения кода — осознанного и неосознанного — можно предположить, что и сама заимствованная лексика может существовать в двух вариантах: заимствованная сознательно и заимствованная неосознанно.

Заимствованная единица может, с одной стороны, «неосознанно» употребляться из-за отсутствия в первом языке лучшего способа полноценного выражения мысли, то есть отсутствия подходящего эквивалента. С другой стороны, в случае «осознанного» заимствования в языке говорящего может существовать подходящий эквивалент, который, однако, он намеренно не будет использовать. Таким образом говорящий может показать, что коммуникация происходит в рамках определенной национальной и культурной среды; подчеркнуть, что содержание высказывания связано с определенной языковой реальностью и передает информацию именно о ней; указать на желание говорящего продемонстрировать слушающему единство их культурного контекста.

Исходя из этого, в рамках данного рассуждения важным для нас свойством заимствований будет являться наличие или отсутствие полного эквивалента в языке-«реципиенте». Это дает нам социолингвистические сведения о том, с какой целью происходит заимствование в русский язык, с каким культурным явлением связан этот процесс. В нашей работе мы предлагаем условно поделить заимствования из казахского языка на две категории: не имеющие полного эквивалента и имеющие полный эквивалент.

Авторы работы о казахских заимствованиях Копыленко М. М., Ахметжанова З. К., Жолтаева Т. У. и др. для определения явления употребления иноязычных слов в русской речи предлагают термины «реалия» и «иноязычные вкрапления». К словам-реалиям относятся прежде всего замещения лакун, называемых мотивированными — при явном отсутствии в той или иной культуре какого-либо предмета или детали быта, явления [Копыленко 1990: 7].

Особенно интересны для изучения заимствованные безэквивалентные единицы, которые подвергаются процессу «русско-казахского и казахско-русского морфологического и лексико-семантического синкретизма» [Дмитрюк 2015: 274]. Дмитриук Н. В.,

Молдалиева Д. А., Молданова Ж. И. считают, что такие словообразовательные процессы, характерные для русского языка в Казахстане, являются подтверждением своеобразия русского языка в исследуемом регионе, так как мотивирующей основой этих новообразований служат слова, заимствованные из казахского языка, которые возвращаются туда, обогащенные русскими аффиксами и коннотациями. Полученные в результате интеркультураности используются как в русской, так и казахской речи представителями обеих национальностей.

Например, лексическая единица *ага* [ага] (в словаре К. Бектаева дан следующий перевод единицы: 'старший; старший брат' [Бектаев]), перейдя в русский язык, приобрела характерный русский суффикс-дими́нүтив *-ишка*. Образованная по русской модели разговорная единица *агаишка* приобретает субъективно-оценочное значение (пренебрежительное, шутовское). Полученная единица наделяется новым значением. Консультант казахстанского научно-образовательного фонда «Аспандау» Еркин Иргалиев в одном из интервью дает следующее определение единицы: *агаишка* — это «неформальный лидер влияния; опирается на архаичные общинно-родовые социальные конструкции; встроено в патрон-клиентскую систему; использует влияние для личного обогащения» [Иргалиев 2014].

В отдельную группу замещений можно выделить так называемые вкрапления. Главная особенность слов этого класса заключается в том, что вместо вкрапления в тексте мог бы фигурировать исконный компонент текста [Копыленко 1990: 8]. Эти заимствования используются не из-за отсутствия эквивалента в языке-«реципиенте», они не мотивированы предметно-логическим содержанием сообщаемого. Вкрапления всегда экспрессивно маркированы, они появляются в тексте преимущественно для создания экспрессивного эффекта.

В качестве примера казахского вкрапления в русской речи можно рассмотреть междометие как самый экспрессивный лексико-грамматический класс. Казахская лексическая единица *ойбай* ('ой-ой!', 'ай-ай!') [Махмудов 1988: 262] является одним из самых частотных междометий в казахской речи. Авторы работы «Казахское слово в русском художественном тексте» в результате исследования выяснили, что у междометия *ойбай* имеется как минимум

десять вариантов употребления и разных оттенков значения [Копыленко 1990: 147].

Приведем примеры вкрапления с использованием междометия *ойбай* на материале интернет-дискурса. Можно предположить, что вкрапления в составе прямой речи и высказывания от первого лица имеют разную функцию, поэтому рассматривая этот вопрос, следует разделить сообщения с вкраплениями на две группы: содержащие и не содержащие прямую речь.

Например, в русском сообщении «[...] *Ойбай! Если вы его не сдадите, то вы не сможете окончить 9 класс! [...]*» (Twitter) автор передает чужое высказывание. Однако примечательно, что автор сообщения не считает нужным на месте междометия *ойбай* использовать русский эквивалент, а предпочитает сохранить высказывание в оригинальном виде, с казахским вкраплением. Во-первых, в единице компактно содержатся важные сведения о субъекте, чья речь передается в сообщении: этот человек, очевидно, принадлежит казахстанской культурной среде. Во-вторых, автор «твита» адресует сообщение читателю, который этой среде также принадлежит, и для него значение единицы прозрачно. В этом случае вопрос осознанности или неосознанности использования автором сообщения вкрапления является дискуссионным.

В сообщении «*ойбай, мужик в пух и прах уничтожил астанинский медиафорум [...]*» (Twitter) нет передачи чужой речи. Сообщение написано от первого лица, а лексическая единица *ойбай* здесь используется как привычный для говорящего способ выражения эмоции.

Таким образом, вопрос проникновения казахских лексических единиц в русский язык представляется многоплановым и интересным для изучения явлением. В условиях тесного сосуществования двух культур в русский язык стали проникать не только безэквивалентные единицы, позволяющие «закрыть» имеющиеся лакуны, что является необходимым условием успешной коммуникации. Заимствуется и лексика, перенимание которой, на первый взгляд, не мотивировано и не влияет на степень понимания между носителями разных языков. Заимствования такого рода не столько необходимы для самой коммуникации, сколько являются средством налаживания психологического контакта между коммуникантами, своеобразным кодом, сообщающим им обоим об общности их культурной принадлежности.

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов В. М. 2000 — 150 языков и политика. 1917–2000 гг. *Социолингвистические проблемы СССР и постсоветского пространства*. М.: КРАФТ + ИВ РАН. 224 с.
- Бектаев К. 1995 — Большой казахско-русский, русско-казахский словарь. *Казахстанский проект развития государственного языка*. Алма-Ата. 703 с.
- Дмитрюк Н. В., Молдалиева Д. А., Молданова Ж. И. 2015 — Казахско-русский словообразовательный синкретизм в речевом сознании казахов. *Полилингвальность и транскультурные практики*. Вып. 5. С. 273–279.
- Иргалиев Е. 2014 — Кто такие агашки в Казахстане? *Газета "Лада"* URL: https://www.lada.kz/another_news/23309-kto-takie-agashki-v-kazakhstan.html (дата обращения: 15.04.2021).
- Копыленко М. М. 1990 — *Казахское слово в русском художественном тексте*. Алма-Ата: Гылым. 166 с.
- Крысин Л. П. 2000 — Кодовые переключения как компонент речевого поведения человека. *Речевое общение: специализированный вестник*. Вып. 3 (11). С. 61–64.
- Махмудов Х., Мусабаев Г. 1988 — *Казахско-русский словарь*. Алма-Ата: Главная редакция казахской советской энциклопедии. 507 с.
- Мустайоки А. И. 2011 — Почему общение на лингва франка удастся так хорошо. *Языки соседей: мосты или барьеры? Проблемы двуязычной коммуникации*. С. 10–31.
- Мустайоки А. И. 2013 — Разновидности русского языка: анализ и классификация. *Вопросы языкознания*. Вып. 5. С. 3–27.
- Сулейменова Э. Д., Аканова Д. Х., Аймагамбетова М. М. 2021 — Biz bigemiz или еще раз о диверсификации русского языка в Казахстане. *Вестник Российского университета дружбы народов*. С. 7–20.

ОБ «АНОМАЛЬНОМ» УПОТРЕБЛЕНИИ СЛОВ С КОМПОНЕНТОМ «НИЗ» В ПОВЕСТИ А. П. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»

Дарья Кривошеина
(Санкт-Петербург)

Исследователи произведений А. Платонова часто определяют природу его языка через понятие «не-нормы», называя язык писателя «неправильным», авторский стиль — «косноязычием». Т. Радбиль [Радбиль 2006; Радбиль 2007: 229] в изучении специфических конструкций платоновского языка также подчеркивает «не-норму», но называет ее *аномалией*. Такое обозначение нам представляется более глубинным по содержанию, так как указывает не только на оппозицию «узуальное — окказиональное», но и на соотношение «окказиональное — система авторской семантики». Согласно исследованию Т. Радбиля, произведениям А. Платонова свойственно «аномальное» употребление лексем, которое одновременно характеризуется «не-нормой» в сфере употребления литературного русского языка и «нормой» по отношению к концептуальной, языковой и повествовательной организации текста.

Согласно гипотезе нашего исследования, чем более значимо понятие (или, шире — концепт) для текста (картины мира писателя), тем большим количеством аномалий будет сопровождаться употребление в тексте его лексем-репрезентантов. Целью нашего исследования является анализ употребления лексем с компонентом «низ» в повести «Котлован».

«Верх» — «низ» — универсальная семантическая оппозиция, которая является концептуальной для многих языков мира. Иерархические отношения «верх-низ» характерны в первую очередь для мифологического мирообраза, но также характеризуют пространство утопии — этот жанр следует мифу в конструировании идеального пространства. Само название повести А. Платонова — «Котлован» — задаёт вектор для исследования в области семантики пространства низа.

В тексте повести нами констатируется частотное употребление наречий *вниз*, *внизу* и т. п. с корневой морфемой «низ». При этом оно оказывается сопряжено с 1) избыточным маркированием «низового» направления движения, реализующимся в сочетаниях глагола или глагольных форм с наречием: «*Но родина ему стала безвестной, и он опускал вниз затихшие глаза*»; «*Воцев поднял однажды мгновенно умершую в воздухе птицу и павшую вниз*»; 2) подменой семантически конкретного обстоятельства места (направления) действия абстрактным: «*Чтоб не думать дальше, мужик ложился вниз* (=на землю) и как можно скорее плакал льющимися неотложными слезами»; «*Чиклин и Воцев тоже сели вниз* (=на пол избы), желая укрепить свое знание в азбуке»; «*...а потом она увидела, как крестининская баба катится понизу* (=по земле), и тоже бросилась навзничь». Следствием такой подмены становится явление, противоположное первому, а именно — семантическая недостаточность. Однако и в том, и в другом случае изменение контекста употребления слова служит для «перевода» частных категорий в общие, бытовых — в бытийные, земных — в космические. Заметим, что механизм такого «перевода» работает на всех уровнях платоновского текста, например образом: стена барака для инженера Прушевского становится воплощением «стены сознания», за которой скрыта от человека Истина.

Подобное векторное маркирование, становясь устойчивым элементом платоновского языка, приводит к появлению «аномалий», которые мы могли бы обозначить как «авторские фразеологизмы»: «*вниз лицом*», «*животом вниз*». Данные обороты обретают признаки устойчивых, последовательно реализуясь в ряде текстов и выступая средствами репрезентации языковой личности писателя: «*Чиклин и Воцев вошли в избу и заметили в ней мужика, лежавшего на лавке вниз лицом*» (А. П. Платонов, «Котлован»); «*Воцев спустился по крошкам земли в овраг и лег там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою*» (А. П. Платонов, «Котлован»); «*Он отошёл дальше в степь и лёг в неё вниз лицом с настроением своей незначительности*» (А. П. Платонов, «Ювенильное море»); «*На полу вниз животом лежал Яков Титыч и переживал свою болезнь*» (А. П. Платонов, «Чевенгур»).

Сохраняется и относительное постоянство в приращённой значимости и оценке окказиональных фразеологизмов. В семантическом пространстве платоновского текста положение тела героев,

обращённое к земле, так или иначе свидетельствует о возвращении к истинному состоянию, обращению к корню Истины, которое предваряется осознанием героем своей «незначительности» и немощности, отказом от осознанности и «выдумывания» жизни.

Иногда устойчивые сочетания в авторском языке приобретают аксиологическую оценку и актуализируют культурологические смыслы. Например, в эпизоде: «— *Зачем мне нужно?* — *понятливо сказала женщина. — Я буду всегда теперь одна. — И, повернувшись, умерла вниз лицом*» — указание на вектор процесса смерти коррелирует с культурологическим смыслом славянского обряда захоронения лицом вниз заложных покойников, не получивших после смерти упокоения и возвращающихся в мир живых. Воскрешение умерших предков — одна из важнейших задач будущего человечества, согласно утопии Н. Фёдорова, влияние которого на творчество А. Платонова сегодня вполне доказано. Пример из «Котлована», опять же, не единичный: например, в тексте романа «Чевенгур» находим похожий эпизод: *«Копенкин вдруг сел и ещё раз прогремел боевым голосом:*

— Нас ведь ожидают, товарищ Дванов! — и лёг мёртвым лицом вниз...» (А. П. Платонов, «Чевенгур»).

Платоноведами не раз предпринимались попытки определить сущность платоновских «аномалий», и большинство из них сходятся во мнении, что «аномалии» текстов писателя имеют семантико-грамматическую природу. Семантический аспект природы «аномалий» проявляется в актуализации в слове сразу нескольких словарных значений — прямых и переносных, что порождает явление так называемой «неснятой полисемии». Рассмотрим конкретный пример из текста «Котлована»: употребление лексемы с корневым компонентом «низ» — причастной формы глагола «снизиться» — в данном контексте: *«Воцев забрёл в пустырь и обнаружил тёплую яму для ночлега; **снизившись** в эту земную впадину, он положил под голову мешок, <...> опечалился и с тем уснул»*.

В «Большом толковом словаре русского языка» [Кузнецов 2014] обозначены следующие значения глагола «снизиться»: 1. только 3 л. Стать более низким, малым (о степени, величине, интенсивности чего-л.); уменьшиться. *Цены снизились на пять процентов. Температура снизилась. Темпы снизились*. 2. Стать более низким по качеству или значительности, важности; ухудшиться. *Успеваемость снизилась. Качество продукции снизилось. Жизненный уровень*

снизился. *С. в чьих-л. глазах, в чьём-л. мнении (утратить уважение других).* 3. Сделаться более низким по звучанию. *Гул, звук двигателя снизился.* // Стать менее громким (о звуке, голосе и т. п.). *Звук телевизора за стеной снизился. Голос снизился до шёпота.* 4. Спуститься, опуститься ниже, вниз. *Птицы снизились к воде. Самолёт снизился.*

Анализируя словарную статью, отметим, во-первых, что собственно денотат «физическое перемещение в пространстве» определяет только 4-е по частоте использования значение глагола «снизиться» — 1-е, 2-е и 3-е словарные значения основаны на метафорическом переносе понятия «низа» на реалии общественной сферы жизни человека. Во-вторых, примеры использования глагола «снизиться» как синонима к стилистически нейтральному «спуститься» явно демонстрируют ограниченность лексической сочетаемости: снизиться — приблизиться к земле (о летающих природных или рукотворных объектах), но не «спуститься в углубление земли» (о человеке), как в приведённом примере из повести. Данная семантическая «аномалия» приводит к актуализации наиболее известных носителю языка значений: герой А. Платонова, спускаясь в «земную впадину» (4-е ЛЗ), словно становится меньше (1-ое ЛЗ), незначительнее (2-ое ЛЗ), уподобляется по этому признаку идее, абстракции, что соответствует программному утверждению писателя: «люди друг для друга как идеи» (А. П. Платонов, «Чевенгур»). Для актуализации 3-его ЛЗ глагола «снизиться» контексту нужен специфический звуковой образ — его «вызов» мы исключаем.

При интерпретации коннотативного компонента глагола «снизиться» велик соблазн оценить его как негативный, однако логика писателя А. Платонова куда парадоксальнее: вспомним, что «снижается» в углубление земли в нашем примере Вошев — центральный и любимый автором герой «Котлована». О символизме обращения к земле в метатексте прозы А. Платонова мы уже говорили выше — оно означает обращение к корням Истины. Основываясь на наших наблюдениях, мы должны сделать вывод о том, что глагол «снизиться» текстах писателя имеет положительную коннотацию.

Непременная черта положительного героя А. Платонова — близость к низу, понимаемая и в прямом, и в переносном смыслах и характеризующая положение героя в пространстве и в общественной иерархии. В то же время «сбившиеся с пути» герои стремятся

возвыситься: Пашкин «обыкновенно приезжал **верхом** на коне», Активист вещает с «**высокого крыльца**», Сафонов «отвечал всем и навсегда **верховным** голосом могущества».

Подобно тому, как глагол «снизиться» в своём множестве метафорических значений замещает более «конкретный» «спуститься» и используется для описания физического действия, фразеологизм-канцеляризм «низы общества» обретает у А. Платонова онтологический статус и становится базой для образования новых «аномалий». Социалистическая доктрина признаётся новым законом, равным законам природы, что выражается в актуализации компонента «низ» в тех словах, которые в своей узуальной семантике ничего общего с пространственной вертикалью не имеют, но часть корня которых наделяется низовой семантикой на основе фонетической ассоциации: *организация, механизм, коммунизм*.

Так, слово «организация» распадается на фонетические компоненты «орган» и «низ», что актуализируется в тексте повести: «**Организованные сели на землю** и курили, с удовлетворительным чувством поглаживая свои бородки, которые за последние полгода что-то стали реже расти; **неорганизованные же стояли на ногах**...» — «организованные» бедняки располагаются снизу, на земле, «неорганизованные» демонстрируют свою несоотнесённость с «низом». Семантика низа актуализируется в слове «организация» и путём синтаксического сближения его и слова с корневой морфемой «низ»: «— А как же иначе? Мы же всем организациям существование даем! — ответил **низкий** человек из своего высохшего рта...».

Слово «коммунизм» имеет большее значение для текста романа «Чевенгур», чем для «Котлована» — в «Чевенгуре» вопрос о «самозарождающемся» в глубине народных масс коммунизме был центральным. Говорить о том, что семантика низа актуализируется в большинстве случаев использования в романе лексемы «коммунизм», неправомерно и не соответствует авторской задаче, однако некоторые контексты в «Чевенгуре» демонстрируют примеры подобной «игры»: «*Луй знал, что вокруг Чевенгура **коммунизма** нет — есть переходная ступень, и он глядел на город на горе как на ступень*». Из данного примера следует, что Чевенгур — колыбель коммунизма — пространственно располагается в низине, а выше него, в других городах, коммунизма нет.

Таким образом, в текстах своих произведений, в частности в повести «Котлован», писатель А. Платонов выражает идею свободного от закоряченных норм языка. Текст «Котлована» демонстрирует большое количество семантико-грамматических «аномалий». Многие из них прослеживаются на примере употребления автором лексики «низа», что говорит о концептуальной важности пространственных категорий «низ — верх» для картины мира писателя.

«Аномалия» А. Платонова, отражая авторскую позицию, опирается, тем не менее, на ресурсы языка — фонетические, лексические, морфологические и синтаксические. «Аномальное» употребление слов с семантическим компонентом «низ» выражается в случаях речевой избыточности или недостаточности, «неснятой полисемии», фразеологизации выражений с лексемами семантики «низа». Авторское понимание революционных идей как онтологического закона отражается в том, что переносно-ассоциативное понимание социального низа влияет на прямое пространственное значение и определяет аксиологию пространственной лексемы.

Концептуальность категорий «низ» выражается и в их оценочности, которая проистекает из специфической авторской философии, корнями уходящей в идейное пространство национальной культуры. Народная же культура характеризуется двойственностью в оценке ключевых концептов: низ в мифологической картине мира представляется одновременно и обителью мёртвых, и источником жизни. В творчестве А. Платонова изначально двойственные представления народного сознания о нижнем пространстве накладываются на современные писателю социальные теории, что делает авторскую оценку не просто двойственной, а парадоксальной.

Эта парадоксальность авторской оценки пространственной вертикали, пожалуй, лучше всего была сформулирована им самим: *«Никто не поймет, что истинное восхождение есть опускание. Все ниже и ниже — к недрам, к корням труда и человечества. Вы увидите, какая там скрыта революционная энергия»* (А. П. Платонов, «Чёрный спаситель»).

ЛИТЕРАТУРА

- Кузнецов С. А. 2014 — *Большой толковый словарь русского языка*.
<http://gramota.ru/slovari/info/bts/>
- Радбиль Т. Б. 2006 — *Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие*. М.
- Радбиль Т. Б. 2007 — Норма как аномалия. *Вестник ННГУ*. № 3. С. 229–233.

ПРАГМАСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ САЙТОВ ГОРОДОВ РОССИИ И ЭСТОНИИ

Елена Михеева
(Москва)

Актуальность исследования особенностей русскоязычных сайтов городов языковой метрополии и диаспоры обусловлена несколькими факторами. Во-первых, в статье предлагается анализ русскоязычных сайтов городов в аспекте прагмастилистики — относительно новой междисциплинарной области филологической науки, концентрирующей на вопросах речевого общения и поведения партнеров по коммуникации — адресанта и адресата, в частности, на выявлении различных стилистических приемов реализации авторских интенций. Результаты подобного рода исследований имеют как теоретическую, так и прикладную ценность, которая заключается в определении языковых средств и приемов, способствующих продвижению сайта и наиболее эффективной реализации его функций. Во-вторых, в последние годы особый интерес приобретают сопоставительные исследования медиатекстов языковой метрополии и диаспоры. Среди них ряд выпускных квалификационных работ студентов под руководством преподавателей Тартуского университета (например, бакалаврская работа Д. Ивановой «Экстралингвистические и лингвистические характеристики интернет-версии газеты “Виру проспект”»), а также работы Е. И. Костанди, Е. Н. Ремчуковой, С. Б. Евстратовой, А. В. Вороновой и др., позволяющие выявить как сходные, так и отличительные черты, обусловленные функционированием языка.

Материалом исследования послужили русскоязычные сайты городов России — Москвы (mos.ru), Калуги (kaluga-gov.ru), Нальчика (nalchik.ru) и Эстонии — Таллина (tallinn.ee), Тарту (tartu.ee), Нарвы (narva.ee). Основными методами исследования были выбраны наблюдение, сравнение, обобщение, описание, комментирование, метод прагматической интерпретации и опрос. В опросе приняли участие 60 респондентов, которые оценили сайты городов

по определенным критериям. В ходе проведенного исследования было выявлено, что русскоязычные сайты городов России и Эстонии как медиатексты в широком понимании имеют как сходства, так и отличительные прагматилистические особенности. Остановимся сначала на общих характеристиках сайтов городов метрополии и диаспоры.

Современный сайт города представляет собой в терминологии В. Г. Костомарова «дисплейный интерактивный текст», который имеет особые характеристики, отличающие его от текста в классическом понимании. Онтологической сущностью подобного рода текстов является, под которой мы понимаем сочетание семиотических кодов по принципу вербально-визуально-аудиального единства. Уже сам принцип отбора, объединения и сочетания вербальных и невербальных компонентов реализует аттрактивную функцию сайта как продвигающего текста и способствует созданию у адресата эмоционального фона для восприятия информационной составляющей.

Как известно, интернет-ресурс считается более удобным, отвечающим эстетическим и психологическим нормам восприятия пользователя, если он создан в соответствии с концепцией «юзабилити», включающей эвристики — правила: понимание состояния системы (наличие обратной связи), сходство с реальным миром (ориентированность на адресата и его язык), а также удобство в использовании (минимизация условий, в которых могут быть допущены ошибки; упорядоченность и стандартизация символов; тексты и дизайн интерфейса должны содержать только актуальную информацию и др.) [подробнее об этом см. Нильсен 2007].

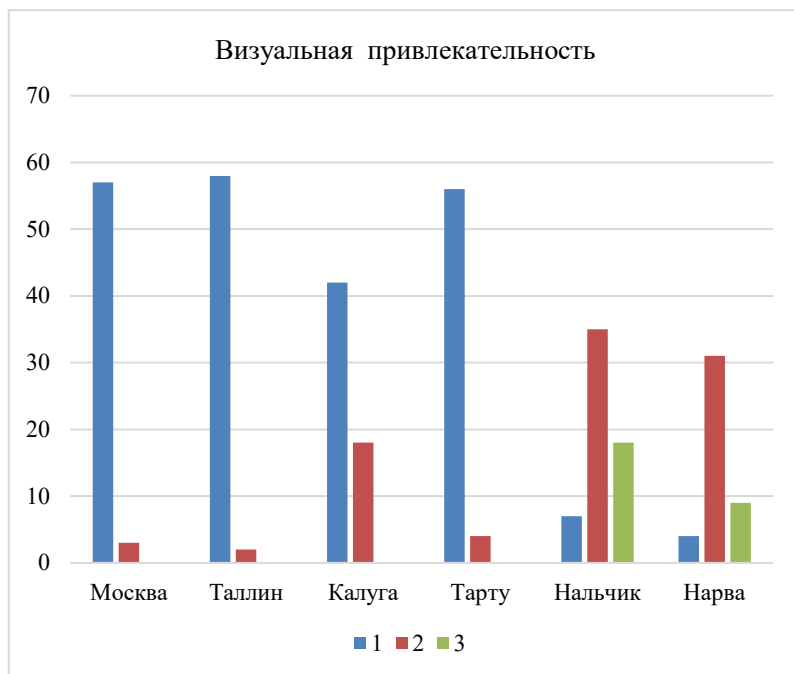
Для определения соответствия выбранных нами сайтов городов концепции «юзабилити» был проведен опрос, в котором приняли участие 60 респондентов — студентов первого курса филологического факультета Российского университета дружбы народов (г. Москва, Россия). Респондентам было предложено изучить сайты городов и оценить их по трем критериям:

1. Визуальная привлекательность сайта.
2. Оперативность / удобство использования.
3. Информационная насыщенность.

Варианты ответов:

1. Нравится/без замечаний/все отлично.
2. Нравится, но есть замечания, можно улучшить.
3. Совсем не нравится¹.

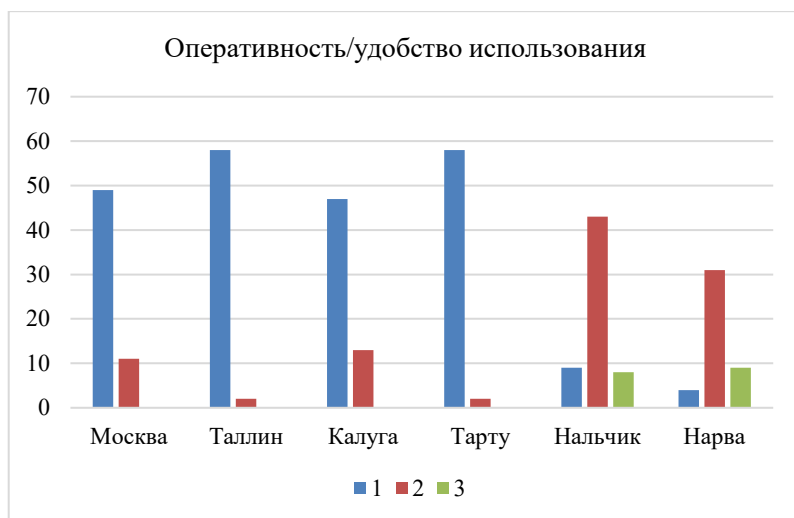
Результаты опроса представлены в виде графиков².



По критерию «Визуальная привлекательность сайта» респондентами были высказаны пожелания и/или замечания к некоторым сайтам городов. Так, многие респонденты отметили *«устаревший дизайн»*, *«мелкий шрифт и невозможность его увеличения»*, *«низкое качество фото- и видеоматериалов»*, а также *«перегруженность интерфейса»* сайта города Нальчика. Похожие замечания были выражены и по поводу интерфейса сайта эстонского города Нарвы: *«недостаточное количество визуального контента»*.

¹ Опрос проводился в марте 2021 года.

² 16 респондентов не смогли изучить сайт г. Нарвы по техническим причинам.

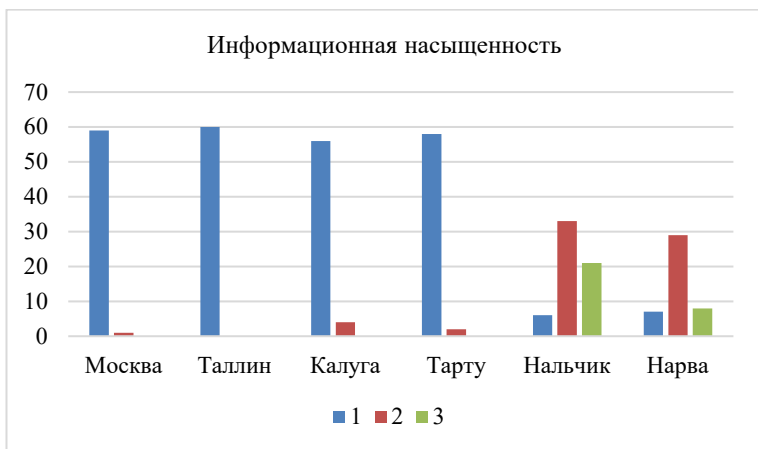


По критерию «Оперативность / удобство использования» замечания получили сайты г. Москвы («частые технические проблемы», «зависает, особенно когда к врачу пытаешься записаться»³), г. Нальчика «странный разбивка сайта, трудно понять, где находится то, что ты ищешь»), г. Нарвы («неудобный и непонятный интерфейс»).

Респонденты также отметили невозможность переключения языка на сайте г. Нальчика, неудачное расположение интерактивной кнопки переключения языка с русского на английский на сайте г. Москвы (кнопка расположена в самом конце сайта, внизу, слева) и выразили разочарование англоязычной версией сайта г. Калуги, которая содержит лишь небольшое обращение мэра Калуги к иностранным гражданам на английском языке, что, с точки зрения лингво-прагматики, можно идентифицировать как конфликт интенций адресанта и ожиданий адресата. Отметим, что подобного рода недоработки нарушают концепцию «юзабилити», что значительно сужает аудиторию потенциальных пользователей сайтов.

³ На сайте г. Москвы mos.ru можно не только получить информацию о городе и мероприятиях, но и записаться на прием к врачу, в образовательное учреждение, подать показания приборов учета воды, электроэнергии и т. д.

Сайты эстонских городов подобных замечаний избежали: интерактивные кнопки переключения языков находятся на главной странице справа вверху. Кроме того, сайты городов Тарту и Нарвы дают возможность желающим ознакомиться с информацией на трех языках (эстонском, английском и русском), а сайт города Таллина предлагает версии на шести языках (эстонский, английский, русский, немецкий, шведский, финский).



По критерию «Информационная насыщенность» респонденты отметили достаточную информативность всех сайтов, однако сайты городов Нальчика и Нарвы получили замечания о структурировании и оформлении информации: респонденты написали, что *«информации достаточно, но она не читается, так как мелко, скученно и много лишнего»*, *«слишком много текста, в котором сложно разобраться, сложно найти интересующую информацию»*.

Автор статьи и некоторые респонденты обратили внимание на то, что, строго говоря, у российских городов Москвы и Калуги нет сайтов, так как заявленные сайты — это *«официальный сайт Мэра г. Москвы»* и *«сайт городской управы г. Калуга»* (см. замечание респондента *«На сайте города Калуги слишком много информации об администрации и намного меньше о самом городе...»*). Для анализа в прагма-стилистическом аспекте это имеет большое значение, так как определяет характер адресанта и отношение к нему адресата. Адресант московского сайта отличается исключительной персонификацией. Заглавная буква в слове *Мэр*, на наш взгляд,

неслучайна (по правилам русского языка *мэр* пишется со строчной буквы) и выполняет прагматическую функцию: усиливает персонифицированный характер адресанта и подчеркивает его личную ответственность, что создает у адресата эффект подобия общения с конкретным высокопоставленным лицом и, как следствие, повышенное доверие к сайту и изложенной на нём информации. Адресант сайта города Калуги собирательный — городская управа, тем не менее высокий социальный статус способствует отнесению адресанта к авторитетному источнику и высокому доверию к контенту сайта со стороны адресата (ср. коммуникативный барьер — барьер «авторитета»).

Одно из требований концепции «юзабилити» — возможность обратной связи, которая является эффективным приёмом возбуждения интереса посетителей сайта к сообщаемой информации и стимулирования их участия в жизни города. Возможность обратной связи предоставлена на всех исследуемых сайтах городов, однако отметим, что оформление обратной связи требует особого внимания со стороны создателей сайта, так как актуализирует антиномию «адресант — адресат» и может обострять некоторые «нежелательные» иллюкутивные конфликты, порожаемые данной антиномией.

Так, в феврале 2021 г. на главной странице сайта г. Калуги была размещена интерактивная вкладка, на которой предлагалось «*Подать жалобу*». Желание адресата «подать жалобу» усиливалось номинативным предложением «*Жалобы на всё!*». Здесь мы наблюдаем обострение конфликта «информативности» и «привлечения внимания». На новейшей версии сайта эта вкладка имеет уже иное оформление: стимул «*Подать жалобу*» заменён на «*Сообщить о проблеме*» с сопутствующим конструктивным предложением — призывом «*Решаем вместе*». Высказывания «*Сообщить о проблеме*» и «*Решаем вместе*» лишены нежелательной эмоционально-экспрессивной окрашенности своих предшественников и тем самым способствуют актуализации информативно-конструктивной составляющей сайта, что соответствует его общей прагматической направленности.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что все исследуемые сайты городов России и Эстонии в целом отвечают требованиям концепции «юзабилити», однако разработчикам следует обратить внимание на некоторые моменты, которые были указаны выше.

Сравнительный анализ русскоязычных сайтов городов России и Эстонии позволил выявить и ряд различающихся характеристик. Основное отличие сайтов городов диаспоры как поликодовых гипертекстов заключается в том, что это гипертексты би(мульти)-лингва⁴: «текст на двух языках, один из которых представляет собой перевод другого...» [Панькин 2013: 16]. Эстонскими лингвистами уже были изучены некоторые аспекты эстонско-русских текстов билингва (см. работы Е. И. Костанди, В. П. Щадневой, Е. М. Вельман-Омелиной и др.) и уточнено определение: «Текст билингва — это не просто оригинал и перевод, а — “в идеале” единый текст, состоящий из одинаковых частей на двух языках» [Костанди 2016: 78]. Мы позволим себе ещё одно уточнение к этому определению, добавив, что современный текст может быть не только билингва, но и мультилингва: как уже было сказано выше, сайт г. Таллина имеет версии на шести языках.

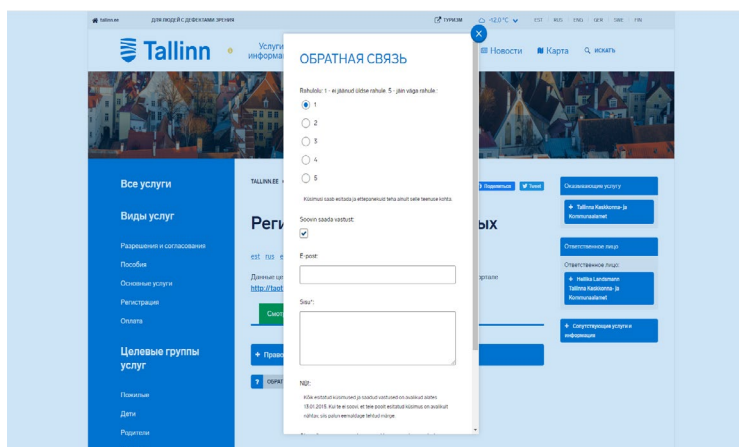
Эстонскими исследователями было замечено, что тексты билингва в силу определенных экстралингвистических факторов распространены в разных сферах, что обусловлено сосуществованием носителей двух языков — эстонского как государственного языка, и русского как языка самой многочисленной диаспоры в Эстонии. Е. И. Костанди затрагивает достаточно широкий круг вопросов, касающихся текстов билингва: это и особенности их функционирования, и направленность перевода, и вариативность и др. Однако для нашего исследования очень важен вопрос определения («ощущения») «своего» и «чужого» в таких текстах. В одной из своих работ автор пишет о различных реализациях этой оппозиции [Костанди 2016] и о том, что иногда затруднительно определить в тексте билингва, какая из частей «своя», а какая «чужая». На первый взгляд кажется, что в случае с сайтами городов определение «своего» происходит выбором языка при нажатии кнопки языкового регистра. Однако даже если пользователь выбирает русскоязычную версию сайта, это не означает его отношения к версии на эстонском языке как к «чужому», а также не означает, что и версия на русском языке воспринимается им как «абсолютно своё». Русский язык для русскоговорящих жителей диаспоры «свой» язык, но уже в силу того, что он функционирует на территории «чужого» для него государства, в условиях «чужой» культуры, он

⁴ Сайт города Таллина имеет версии на 6 языках.

становится «“своим”» языком с элементами “чужого”» (характеристика Е. И. Костанди). Это состояние языка отчетливо «чувствует» носитель языка со стороны метрополии: при изучении содержания русскоязычных версий сайтов городов Эстонии автора статьи не покидало чувство «странности и остранинности» родного языка. В условиях ограничения рамками статьи приведем лишь несколько примеров.

На многих сайтах наблюдается довольно большое количество иноязычных вкраплений, отражающих особенности экстралингвистического окружения и написанных, согласно принципу коммуникативной целесообразности и эффективности на государственном языке страны своего функционирования. Так, на русскоязычной версии сайта г. Таллина анкета обратной связи написана по-эстонски. Кроме того, адреса, наименования, имена не переводятся на русский язык и остаются на государственном языке страны своего функционирования⁵:

- а) *Центр обслуживания гостей города Tapru Raekoja 1A, Tartu 50089;*
- б) *Таллиннский деп. Муниципальной полиции 10614 Tallinn, Paldiski mnt 48a;*
- в) анкета обратной связи на сайте г. Таллина.



⁵ Изучение особенностей отражения русским языком, попавшим в инокультурную среду, праздников, имен, традиций и других социокультурных феноменов находятся в перспективе исследования.

Серию речевых фактов, которые также вызвали чувство «странности и остранинности» русского языка, не претендуя на удачный выбор термина, автор настоящей статьи назвал «стилистической эклектикой», проявляющейся в необычном употреблении и переосмыслении языковых единиц различных уровней: а) слов (расширение значения); б) грамматических категорий; в) синтаксических конструкций / сочетаний слов; г) наименований. Приведём несколько примеров:

а) *неделя вкусов «Из леса на тарелку» принесет в ноябре в Южную Эстонию **дикие** гастрономические ощущения* (сайт г. Тарту) — автор данного текста не учел разговорные значения прилагательного, довольно распространенные в повседневной речи представителей метрополии «разг. ‘Не имеющий или не имевший возможности совершенствоваться; неразвитый’. Д. талант. В семье *д-ие* нравы. Способности в *диком* состоянии. // ‘Невежественный, некультурный’. Д-ие люди. Ты какой-то совсем *д.*; разг. ‘Станный, нелепый, невероятный’. Д. поступок. Д-ое высказывание. Д-ие мысли приходят в голову» (<http://gramota.ru/slovari/dic/>); **путеводитель** по адаптации к жизни в Эстонии (сайт г. Нарвы) — в данном контексте нарушена лексическая сочетаемость: слово *путеводитель* употреблено неверно, в сочетании со словом *адаптация* нужно было бы воспользоваться словами *руководство/инструкция* (ср. *путеводитель по Москве*, но *инструкция по охране труда*);

б) *защита прав **потребителя**; телефон для помощи **жертве*** (сайт г. Таллина), **расписания** движения (сайт г. Нарвы) — в речи метрополии наиболее привычно употребление слов *потребитель* и *жертва* в форме множественного числа, а слова *расписания* — в форме единственного числа (*защита прав **потребителей**, телефон помощи **жертвам**, расписание движения поездов*);

в) *телефон для помощи жертве; Тарту продолжит **кружки** ходьбы для **пожилых*** (ср. люди старшего возраста) до середины лета (сайт г. Тарту) — в первом примере предлог для лишний (ср. *телефон доверия, телефон помощи наркозависимым* и т. д.), а во втором примере необходим предлог **по** (*кружки по интересам, кружок по рукоделию* и т. д.); также в последнем примере заслуживает внимания слово *пожилых* — обычно в речи метрополии во избежание «неприятной» коннотации слова используется эвфемизм *люди старшего возраста*;

г) *Департамент здоровья; дом попечения/попечительский дом* — в речи метрополии существуют аналоги этих учреждений, однако называются они *департамент здравоохранения и интернат/детский дом/дом-интернат* соответственно; любопытно, что при введении запроса в поисковый сервер «Яндекс» система показывает сайты, связанные с Попечительским домом в Нарве.

Мы перечислили основные сходства и различия исследуемых русскоязычных версий сайтов городов метрополии и диаспоры, обнаруженные при непосредственном наблюдении. Описанные в данной статье сходства и различия, связанные с особыми условиями функционирования языка диаспоры, не представляют собой законченного списка и требуют дополнительного изучения. Однако очевидно, что подобного рода исследования имеют как теоретическую ценность для медиалингвистики, контактной лингвистики, социалингвистики и др. лингвистических дисциплин, так и практическую значимость. Они способствуют выявлению наиболее эффективных инструментов реализации основных функций сайта; позволяют обнаружить ошибки и «недоработки», затрудняющие реализацию коммуникативного задания сайта города. Кроме того, результаты таких исследований дают возможность выработать для создателей/авторов сайтов конкретные практические рекомендации, которые позволят повысить коммуникативную эффективность сайта с целью успешной реализации его основных функций — аттрактивности и информативности.

ЛИТЕРАТУРА

- Воронова О. А. 2016 — Пресса современного русского зарубежья: между национальным и глобальным. *Вопросы теории и практики журналистики*. Т. 5, № 2. С. 278–292.
- Иванова Д. 2016 — *Экстралингвистические и лингвистические характеристики интернет-версии газеты «Виру проспект»*. Тарту. [Электронный ресурс]. URL: <https://dspace.ut.ee/handle/10062/53623> (дата обращения: 26.11.21).
- Костанди Е. И. 2012 — Прагматика рекламного текста в условиях диаспоры. *Русский язык и литература в поликультурном коммуникативном пространстве: Материалы Международной научной конференции (26–28 апреля 2012 г., Псков)*. Toim. Большакова Н. В. Pihkva: Pihkva Riikliku Ülikooli kirjastus, 13–20.

- Костанди Е. И. 2016 — Тексты билингва: «свое» и «чужое». *Acta Slavica Estonica*, VIII. Tartu State University. С. 78–88.
- Костомаров В. Г. 2010 Дисплейный текст как форма сетевого общения. *Russian Language Journal*, № 60. М. С. 141–147.
- Нильсен Я., Лоранжер Х. 2007 — *Web-дизайн: удобство использования Web-сайтов = Prioritizing Web Usability*. М.
- Панькин В. М., Филиппов А. В. 2013 — *Языковые контакты. Краткий словарь*. М.
- Ремчукова Е. Н., Евстратова С. Б. 2014 — Актуализация национально-культурных компонентов в русскоязычной прессе Эстонии. *Acta Slavica Estonica*, V. Tartu State University. С. 182–192.

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ Н. П. НЕКРАСОВА И ОБРАЗ ГРАММАТИКИ КАК НАУЧНОГО ПРЕДМЕТА

Екатерина Петрова
(Москва)

Николай Петрович Некрасов (1828–1914) — филолог, исследователь и профессор, научное наследие которого сравнительно невелико и не дошло до нас в полном объеме, но заметно повлияло на развитие и становление отечественного языкознания. Не только труд Некрасова «О значениях форм русского глагола», который В. В. Виноградов назвал замечательным [Виноградов 1972: 360], но и сам живой, выразительный язык его работы оставил след в истории филологии.

Теория и практика русской грамматики, история и проблема выбора оптимального пути ее развития — актуальные, острые для Некрасова и языковедения второй половины девятнадцатого века вопросы. В размышлении над ними выражается богатство и своеобразие речи лингвиста. Сквозь призму *грамматики* как научного предмета в дискурсе Некрасова раскрывается его языковая личность, отразившаяся в лингвистической картине мира ученых-потомков. Образы и метафоры *языка* и *грамматики*, созданные Некрасовым, получают свое развитие в исследованиях Виноградова. Особенности отношения лингвиста к *грамматике*, то, при помощи каких тропов он создает образ термина, позволяет глубже понять сам указанный раздел языкознания и личность исследователя. Поле фоновых значений термина *грамматика* в научном узусе Некрасова представлено стертыми и реализованными метафорами, которые группируются нами по характеру метафорического переноса согласно классификации Лакоффа, Джонсона [Лакофф, Джонсон 2008] и объединяются в образные парадигмы по аналогии с исследованием А. Д. Плисецкой, стратифицировавшей метафоры языка в лингвистическом дискурсе 20 века [Плисецкая 2003]. По методу структурного моделирования нами были изучены идиоматика и прецедентные тексты лексико-фразеологического уровня ЯЛ, выделены наиболее частотные семантико-

тематические связи в лексико-семантическом поле лексемы *грамматика*, рассмотрены условия использования просторечий на стилистическом уровне текста.

В зависимости от характера концептуального переноса в научном дискурсе Некрасова можно выделить следующие группы когнитивных метафор по мере убывания частотности: **грамматика – живое, грамматика – процесс, грамматика – сосуд, грамматика – рост, почва, грамматика – субстанция, грамматика – строительство, грамматика – одежда, грамматика – источник света, грамматика – контуры грамматики**. Базовыми парадигмами являются **грамматика – живое, грамматика – процесс**. Первая группа включает стертые метафоры, в основе которых лежит метонимический перенос и развернутые псевдообразные конструкции (*«Мы не только не видим неправильностей и исключений там, где видит их наша грамматика...»* [Некрасов 1865: 274]). Для когнитивных метафор ученого характерна образная парадигма **грамматика – живое – человек**, состоящая из множества подгрупп со значением волеизъявления/неволи, речи, эмоции, перцепции, творчества. Группа концептуальных метафор **грамматика – процесс** в трудах Некрасова представлена в основном стертыми структурными (из картотеки, полученной сплошной выборкой: ≈86%) и пространственными метафорами, способными разворачиваться в образные единицы идиостиля (*«...колею, по которой многие уже тащили нашу несчастную грамматику...»* [Там же: 64]). Для пространственных когнитивных метафор характерны дихотомии верх/низ, близко/далеко. В реализованных и стертых структурных когнитивных метафорах на контекст исследования накладывается контекст пути (пр.: *«До каких странных толкований языка доходит наша грамматика!»* [Там же: 42]). Метафоры лексемы *грамматика*, каждая из которых является когнитивной моделью, составляют образ научного предмета. Он включает общие и индивидуальные черты концептуализируемого объекта, исследование последних дает представление о языковой личности ученого.

Фрагмент лексикона, который образуют когнитивные метафоры лексемы *грамматика* базовых образных парадигм, содержит идиолектные по характеру употребления в контекстах ассоциаты. Наиболее частотное качество грамматики у Некрасова — «*наша*», данный предикат выступает как в постпозиции, так и в препозиции

по отношению к определяемому слову. Лексема «*наша*» часто встречается в определенных контекстах со значениями неволи («*Раз надевши добровольно ярмо иностранных языков, наша грамматика так свыклась с ним, что и не думает о том, как бы скинуть его с себя*» [Некрасов 1865: 51]) и заблуждения («...ломкою и перестройкою, которую производит над ним наша грамматика, смотрящая на язык с ложной, мертвой точки зрения» [Там же: 99]). Грамматика Некрасова учит, говорит, отрицает, противоречит, отдает предпочтение, предлагает, думает и т. д., в контексте будто проявляет собственную волю, в то же время её тащат, надевают ярмо, ставят как существо подневольное («Мы не только не видим неправильностей и исключений там, где видит их наша грамматика...» [Там же: 274]; «...вся грамматика наша не поставлена на надлежащую, строгую, научную точку зрения» [Там же: 76]). Данная дихотомия, обнаруживаемая путем анализа лексико-семантического поля грамматика в образной парадигме **грамматика** – **живое**, является идиолектной чертой образа. Глаголов со значением волеизъявления значительно больше в исследуемом фрагменте лексикона, чем глаголов в пассивном залоге (более 80% картотеки, полученной сплошной выборкой). Среди лексического окружения доминанты грамматика в лингвистическом дискурсе Некрасова следует также отметить высокочастотную группу глаголов движения *доходит*, *отнесен* и пр., сближающие ее представление с образом научного предмета язык [Демьянков: 11–20].

В лексическом составе когнитивных метафор *грамматики* выделяются используемые Некрасовым просторечия («*Путаница в грамматике*» [Некрасов 1865: 40]; «*В лоскутья рвется она...*» [Там же: 28]). На данную особенность в текстах Некрасова обращает внимание В. В. Виноградов, указывая на используемую ученым фразу: «*Наш язык вообще не любит отвлеченщины*» («*О значении форм русского глагола*») [Там же: 118]. Слово «отвлеченщина» в контексте является маркированным, оно образовано при помощи продуктивного суффикса «-щин», используемого для обозначения идей или общественных явлений, которые вызывают неодобрение, воспринимаются говорящим в негативном ключе. А. А. Потебня, возражая Некрасову, предполагает, что ученый «питает отвращение» к отвлеченным элементам языка, так как использует лексему с определенной эмоциональной окраской [Потебня 1955: 355]. Данный пример иллюстрирует, что использование стилистически

окрашенных слов в научном дискурсе, хотя и обусловлено неустоявшимися канонами научного стиля, позволяет ученому выразить свое отношение к предмету, который он осмысляет.

Языковая картина мира автора определяет характер используемых им прецедентных текстов. Обращаясь к проблеме выбора направления исследований и развития русской грамматики, Некрасов цитирует евангельскую притчу: «*Не следует наливать вина нового в мехи старые...*» [Некрасов 1865: 52]. Евангельская притча, к которой отсылает читателя ученый, часто цитировалась древнерусской литературой, в том числе «Повестью временных лет» и житийными повестями. Академик Н. П. Некрасов был профессором Духовной римско-католической академии, занимался исследованием церковнославянского языка и написал труд «Наблюдения за языком Лаврентьевской летописи» (1896–1898). Автору близки церковнославянские и древнерусские тексты, в своем труде «О значениях форм русского глагола» Некрасов использует цитаты из древнерусской литературы в качестве языкового материала, иллюстрирующего особенности русского глагола. Это одна из отличительных черт его исследования.

Среди прецедентных феноменов, упоминаемых в контексте *грамматика*, следует также отметить обращение к русскому фольклору: «*В русской грамматике никогда не будет пахнуть русским духом*» [Некрасов 1865: 14]. Одновременно данная цитата может являться отсылкой к творчеству А. С. Пушкина, к его первой, знаменательной для истории языка поэме «Руслан и Людмила»: «*Там русской дух... Там Русью пахнет!*» [Пушкин: эл. ресурс]. Второй вариант трактовки вполне вероятен, так как Некрасов отмечал влияние Пушкина на развитие русского языка в 1887 году, обозначив его творчество как переломный момент в истории национальной словесности [Брокгауз 1891 5: 861]. Ещё одно выражение, используемое Некрасовым: «*Грамматика даст путеводную нить...*» [Некрасов 1865: 15]. Сочетание «путеводная нить» можно отнести к прецедентным текстам на основании данных словаря, указывающего как единственный синоним фразеологизм «нить Ариадны» [Евгеньева: эл. ресурс]. Можно классифицировать выражение как идиому, внутренняя форма которой ориентирована на античную мифологию. Ее употребление связано с влиянием античного наследия через посредство античной и европейской литературы и искусства на русскую культуру в целом. Эстетическая функция

используемых Некрасовым идиом и прецедентных текстов не выражена, так как в контексте они служат для более точного отображения авторской мысли, определения описываемых языковых понятий.

Анализ процесса метафоризации научного предмета грамматика в лингвистическом дискурсе ученого дает возможность установить когнитивные механизмы создания и обогащения образа, частичное совпадение и развитие лингвистических концепций. Исследование лексического окружения доминанты грамматика в рамках образной парадигмы когнитивных метафор, установление семантико-тематических связей ее ассоциатов позволяет выявить индивидуальные черты образа научного предмета. *Грамматика* сквозь призму метафор со значением *живое* выступает равной исследователю по самостоятельности и активности. Цель их употребления заключается в отделении объекта исследования от субъекта, что должно способствовать созданию непредвзятого научного знания. Данные метафоры связаны с образом научного предмета, с языковыми процессами. Использование Некрасовым прецедентных текстов определяется как историей языковой социализации личности (биографией), так и общим для людей того времени культурным контекстом.

ЛИТЕРАТУРА

- Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. 1891 — *Энциклопедический словарь*. Т. 5. М.
Виноградов В. В. 1972 — *Русский язык: Грамматическое учение о слове*. М.
Демьянков В. З. 2014 — Критика и семиотика. *Образы языка в контрастном освещении*. М. Вып. 2. С. 11–20.
Евгеньева А. П. — *Малый академический словарь*.
http://enc.biblioclub.ru/Encyclopedia/118_malyj_akademicheskij_slovar
Караулов Ю. Н. 2010 — *Русский язык и языковая личность*. М.
Лакофф Дж., Джонсон М. 2008 — *Метафоры, которыми мы живем*. М.
Плисецкая А. Д. 2003 — *Метафора как когнитивная модель в лингвистическом научном дискурсе: образная форма рациональности*. Варна.
Потебня А. А. 1955 — *Из записок по русской грамматике*. М.

ИСТОЧНИКИ

- Некрасов Н. П. 1865 — *О значении форм русского глагола*. СПб.
Пушкин А. С. — *Руслан и Людмила*. <https://ilibrary.ru/text/440/p.1/index.html>.

ПОРТРЕТНОЕ ОПИСАНИЕ: ВЗГЛЯД ЛИНГВИСТОВ И ИСКУССТВОВЕДА (НА МАТЕРИАЛЕ РАБОТ ПАОЛЫ ВОЛКОВОЙ)

Виктория Степаненко
(Санкт-Петербург)

Современная лингвистическая наука уделяет особое внимание междисциплинарным исследованиям, в связи с чем при анализе материала учитывается не только собственно языковые единицы, но и экстралингвистические факторы текстообразования. Последнее особенно важно при изучении креолизованных текстов, т. е. тех, в которых неразрывно связана как вербальная (в нашем случае это описание картины), так и невербальная составляющая (собственно репродукция описываемой картины). Изучение таких текстов не ново, однако лингвисты останавливали свое внимание на рекламных, публицистических, художественных или экспериментальных текстах [Анисимова 2003; Рогова 2012; Ващунина 2020]. Внимание к научно-популярным креолизованным текстам минимально, т. к. ученые считают, что в них иллюстративный материал несет сугубо информативную функцию и их изучение не представляет особого интереса [Валгина 2004]. Анализ искусствоведческого научно-популярного текста на материале портретных описаний П. Волковой [Волкова 2018] показывает, что изображение в таких текстах выполняет не только информативную функцию.

Цель данного сообщения — определить понятие «портрет», оценить существующие параметры портретных описаний путем их проверки на материале креолизованного текста книги П. Волковой «Мост через бездну».

Теоретической базой исследования являются типология функционально-смысловых типов речи [Нечаева 1974], классификация коммуникативных регистров [Золотова, Онипенко, Сидорова 1998], словарное определение портрета, трактовка термина в искусствоведческой энциклопедии [Волкова 2018].

Словарное толкование слова «портрет» включает 3 значения: 1) 'живописное, фотографическое или иное изображение какого-либо человека'; 2) 'описание внешности персонажа в литературном произведении'; 3) перен. 'характерные черты кого-либо' [ССРЛЯ 1960: 1406–1407]. Второе значение соотносится с выделенными О. А. Нечаевой на основе анализа художественных текстов двумя видами описания человека: с описанием-портретом (словесно перечисляются черты внешности) и с описанием-характеристикой («называются внутренние черты характера, род занятий, наклонности, интересы человека» [Нечаева 1974: 75]). Третье значение слова (переносное) «портрет» маркирует соотнесенность изображенной личности с историко-культурным процессом, что актуально для искусствоведа П. Волковой: в книге «Мост через бездну» автор отходит от общезыкового определения портрета как любого изображения человека на картине или фотографии и придерживается дефиниции М. И. Андрониковой: «Портрет — это изображение по образу и подобию» [Волкова 2018: 541]. При таком понимании признаком портрета является образное изображение человека (например, портреты Древнего Китая, где части тела человека приобретают форму природных явлений: изображение ноздрей как пещеры) или же документальное. В связи с этим выделяют три группы: «портрет как маска, портрет как характер, портрет как духовная сущность» [Там же: 547]. Такой подход к пониманию портрета позволяет автору не только описать увиденное, но и интерпретировать его, не выходя за рамки нефикциональности. Перечисление внешних признаков портрета является в текстах П. Волковой контрапунктом к детальному осмыслению личности изображенного лица, что ориентировано на читателя, т. к. автор стремится увлечь адресата знакомством с живописью, и в связи с чем создается неразрывная связь между иллюстративным материалом (репродукцией картины) и его словесным описанием.

Актуализированное в тексте П. Волковой внимание автора к внешним параметрам изображенного лица позволяет обратиться к системе коммуникативно-речевых регистров [Золотова, Онипенко, Сидорова 1998]. В монологической речи информация, сообщаемая говорящим, может быть информативной (передача знаний говорящего о чем-либо), репродуктивной (передача воспринятого органами чувств) или генеритивной (т. е. обобщение

знаний о мире). Так как описание внешности изображенного на картине человека, в соответствии с данной классификацией, является фиксацией визуального восприятия адресанта, логично подобные описания характеризовать как репродуктивные композитивы, однако в работах П. Волковой проявляется попытка автора интерпретировать описываемый объект, что соответствует информативному регистру, поскольку выражает личностное отношение к изображенному объекту (рефлексивное познание окружающего), например:

(1) Вот портрет молодой Лавинии, он называется «Лавиния с блюдом». (2) Женщина для Тициана есть образ любви земной и любви небесной в одном лице. (3) Лавиния — это образ земного начала, очень сильно выраженного. (4) Она несет в руках блюдо, на котором лежат цветы и очень красивые плоды. (5) Это ее метафора. (6) Лавиния одета в золотое платье, у нее золотые волосы, золотой венец на голове, золотое блюдо в руках. (7) Но это особое золото, это не золото бессмертия, это не золото божественное, а это венецианское золото, золото венецианского великолепия, роскоши, она есть предмет драгоценный — вот кто такая Лавиния [Волкова 2018: 398].

Данный пример, по классификации О. А. Нечаевой, является описанием-портретом, который создан с помощью активного переключения с информативно-описательного регистра на репродуктивно-описательный (выделен полужирным), по классификации Золотовой, что связано с активной интерпретацией увиденного автором. Пример вводится характерной для репродуктивного описания контактообразующей (способ привлечь внимание адресата) указательной частицей *вот* (сигнал хронотопа «я-здесь-сейчас») и продолжается композитивом в информативном регистре (*он называется «Лавиния с блюдом»*), который транслирует знание автора о названии картины. Граница между композитивами в (1) четкая (между предикативными частями). Аналогично граница между композитивами (отдельные предложения или часть полипредикативного предложения) в предложениях (2), (3), (5), (7). Интерес представляют предложения (4) и (6). Текст сопровождается черно-белыми репродукциями, поэтому адресат воспринимает цветовую палитру только через вербальную составляющую креолизованного текста.

Итак, описывая картину, автор видит перед собой цветную репродукцию и транслирует адресату то, что воспринимает органами чувств — особенность репродуктивного регистра. Для читателя, который видит перед собой черно-белую репродукцию, такое описание становится информативным, т. к. он не воспринимает органами чувств цветовую часть иллюстративного материала. Это доказывает неразрывную связь изображения и текста, отсутствие лишь информативной функции изображения в научно-популярных описаниях, зависимость позиции адресанта / адресата, наличия / отсутствия цветного / черно-белого изображения во время прочтения текста.

Анализ показывает, что изучение портретных описаний в научно-популярном тексте является актуальным для лингвистической науки, т. к. ни одна из существующих теорий не покрывает многообразие этих текстов.

ЛИТЕРАТУРА

- Анисимова Е. Е. 2003 — *Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов*. М.
- Валгина Н. С. 2004 — *Теория текста: Учеб. пособие*. М.
- Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. 1998 — *Коммуникативная грамматика русского языка*. М.
- Вашунина И. В. 2020 — *Креолизованный текст: Смысловое восприятие: Коллективная монография*. М.
- Волкова П. 2018 — *Мост через бездну: полная энциклопедия всех направлений и художников*. М.
- Нечаева О. А. 1974 — *Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение)*. Улан-Удэ.
- Рогова К. А. 2012 — Лингвистический аспект креолизованного текста: Ю. Рост. Групповой портрет на фоне века. *Русский язык за рубежом*. № 3. М. С. 54–61.
- ССРЯ 1960 — *Словарь современного русского литературного языка*. М., Л. Т. 10.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ YOUTUBE БЛОГОВ

Максим Тютеньков
(Минск)

YouTube получил изначальную популярность на Западе в 2000-х гг., теперь он развивается ежедневно. Сегодня для передачи видеоконтента зрителю на эту площадку переходит большое количество телеканалов, а также новых блогеров. Стартовая точка входа в блогосферу — умение генерировать контент в любом виде: фото-, видео-, текстовый контент.

Впервые белорусский YouTube появился 1 апреля 2015 года под доменом youtube.by, ранее белорусские пользователи делились роликами на youtube.com. По данным исследовательской компании TNS, охват YouTube в Беларуси составляет 64% интернет-пользователей старше 18 лет. Каждый третий смотрит онлайн-видео так же часто, как и телевидение, а 27% заходят на платформу ежедневно.

Проведённый социологический опрос среди жителей Беларуси в возрастном диапазоне от 15 до 60 лет позволяет утверждать, что каждый третий человек в Республике пользуется белорусским YouTube. Было опрошено около 200 мужчин и женщин. Данная выборка не была ограничена определённой аудиторией, а стремилась охватить каждую возрастную категорию. Белорусские пользователи YouTube предпочитают четыре основных категории контента: *музыкальный, комедийный, любительский и обучающий*.

Такой видеохостинг как YouTube развивается посредством телевизионного аспекта: использование жанров и информационной подачи событий. Безусловно, платформа будет открывать всё новые и новые жанры, но здесь отмечены наиболее популярные, исходя из проведённого социологического исследования. Сегодня не только телевидение является нормой языка, но и YouTube-платформа берет на себя эту ответственность. Материалами для анализа послужили более 15 видеороликов известных белорусских YouTube-блогеров. Далее мы проанализируем стилистические особенности в речи белорусского YouTube.

Этапы развития языка любой страны характеризуются определенными знаковыми периодами, в рамках которых происходит его становление с точки зрения лексико-семантического и грамматического значения слова. Это случается из-за эволюционных тенденций в современном обществе. При этом актуальным всегда остаётся нормативность языка и его развитие. Под этим мы понимаем исторические языковые изменения, создание новых стилистических элементов, а также определённые факторы, которые диктуют разные пути видоизменения нормы. Одним из направлений развития современного русского языка является интернет-речь, представленная, например, в медиатекстах видеоблогеров. Среди ключевых экстра- и интралингвистических особенностей интернет-речи можно выделить *интерактивность, нелинейность и незавершённость речи*.

На генезис современных средств массовой коммуникации (СМК) повлияло развитие информационных технологий и стремительное адаптирование СМК под возможности Всемирной паутины. Интернет сегодня становится одним из приоритетных способов ведения коммуникации. Интернет-речь находится под пристальным вниманием лингвистов, социологов, философов и других специалистов. Профессор В. И. Ивченков ставит во внимание коммуникативную функцию языка. Он утверждает, что язык — «первоисточник информационной и концептуальной человеческой деятельности <...> стал оптимальным передатчиком социального багажа знаний об окружающей среде» [Гўчанкаў 2009: 43].

Одним из самых популярных блогеров в Беларуси — канал Влада Бумаги (A4). По состоянию на январь 2021 года, численность канала составляет 28,3 млн. подписчиков. У канала нет определённой периодичности выхода роликов. Например, в декабре 2020-го года опубликовано 15, а в январе 2021-го — только 7. Возрастной ценз — учащиеся младших и старших классов, дети в возрасте 12–13 лет, что указывает на «лёгкий» контент, предлагаемый блогером. Рассмотрим видео: «БОЛЬШАЯ СРЕДНЯЯ или МАЛЕНЬКАЯ ТАРЕЛКА ЧЕЛЛЕНДЖ!». Его жанр носит исключительно развлекательный характер.

В самом начале видео-блогер использует глаголы активного действия, тем самым просит, чтобы зрители дали свою оценку помещению, где находятся сам Влад Бумага: *зацените*; просит свою аудиторию, чтобы они на него подписались через глаголы

побуждения: *подписывайся, давай это сделаем, спустись*; слова уменьшительно-ласкательного содержания притягивают аудиторию такого возраста: *атмосферка, тарелочка, крутецкие*; а использование сленга — является нормой на площадке. В ролике видеоблогер даёт также эстетическую оценку блюдам через слово: *отвратительный*. В данном видео Влад Бумага также использует приёмы диалогизации: задаёт вопрос и сразу же отвечает на него. Подобный вопросно-ответный ход изложения делает речь «живой». Ролики с таким стилистическим содержанием притягивают аудиторию дошкольного и школьного возрастов, а автор канала не пренебрегает жаргонизмами и сленгизмами. Это добавляет речи говорящего эмоциональности и помогает удерживать внимание зрителей. Блогосфера как сегмент профессиональной журналистики позволяет зрителям и слушателям увидеть событие глазами автора, который наполняет видео личными переживаниями, комментариями, что делает видеосегмент уникальным.

Интернет-речь можно назвать «медийной письменностью», поэтому под этим термином будем иметь ввиду те лингвистические категории и стилистические особенности использования определенных жанровых систем на различных площадках интернета. В современных видеоблогах редифинируются правила письменного текста, что влияет на развитие культуры. Конечно, рассматривая публицистический дискурс, следует обращать внимание на него как на подсистему общественного дискурса. Это относится, безусловно, к использованию иностранной лексики — в большей степени английский — в других языка мира.

Блог, будь то печатный или аудиовизуальный, — это уже сам по себе дискурс человека. Профессор В. Ивченков справедливо замечает, что «нацеливание на массовую аудиторию и широкое распространение публицистического текста позволяют говорить о соблюдении в нем нормативности: правильности, чистоты, точности, ясности, насыщенности и т. д. характеристик речевой культуры» [Ўчанкаў 2003: 63]. Белорусский медиаисследователь С. Зеленко подчеркивает, что «новая лексика быстро усваивается обществом и становится обычным явлением» [Зелянко 2018: 339]. YouTube-платформа сегодня нецензурирована, поэтому и речь блогеров не эталон безупречности. Современный русский язык зачастую упрощается в медиасообщения, транслируемые через YouTube-каналы, в речи видеоблогеров широко представлена

заимствованная лексика. Исследователи отмечают, что среднее количество ошибок в речи блогеров составляет две в минуту [Вербицкая 2018: 4]. Это могут быть как орфоэпические, так и синтаксические неточности, что обусловлено спецификой работы блогеров без сценария. Интернет как особенная коммуникативная площадка принес с собой новые способы функционирования языка, ведения диалога и стереотипы языкового поведения.

Можно сделать **вывод**, что примерно каждый 4-ый горожанин Республики знает белорусских блогеров; самыми известными блогерами на территории Беларуси являются Дмитрий Ермузевич, Ильдар Приятный и Влад Бумага. Разница в контенте отличается, как и сама целевая аудитория, а, значит, и коммуникативный стиль общения; осведомлённость о блогерах в большей степени — молодые люди в возрасте от 18–24 лет; YouTube-блогеры, чтобы аудитория их понимала, используют в своей речи слова-жаргонизмы, слова сниженной лексики и стиля.

Медиатексты каждого блогера, независимо от направления его канала, должны быть образцом литературной речи для подростков, которые смотрят их видео и следят за обновлениями на канале, потому что будущее языка зависит от некоторых блогеров: будет он «грязным» (с использованием сленга, заимствованной лексики) или «чистым» (литературный, стандартизованный).

Форма, тип и способ изложения своих мыслей через видеосегмент нацелены на то, чтобы «зацепить» зрителя. Блогеры активно используют ненормативную лексику, возможно, для того, чтобы придать медиатексту повышенную эмоциональность, продемонстрировать свободу и независимость. Вульгарные, разговорные слова выражают их реакцию на определенные темы и ситуации, затрагиваемые блогерами. Активные процессы изменения языковых норм, происходящие в блогосфере, обогащают их. Язык новых медиа отличается повышенной эмоциональностью.

Выступление блогеров активно расширяется и влияет на словесный образ общества. Скорее всего, приоритеты развития медиатекстов будут связаны с третьей формой существования языка — виртуальной, которая интенсивно генерирует интернет-речь и затрагивает всю языковую систему. Несбалансированность и хаос видеоконтента с точки зрения ортологии еще раз свидетельствует об очевидной актуальности исследований в этом направлении,

которое является прочным фундаментом в определении специфики виртуального общения, как вербального, так и паравербального.

ЛИТЕРАТУРА

- Зелянко С. В. 2018 — Прыёмы рэпрэзентацыі неалагізмаў у журналісцкіх тэкстах (на матэрыяле выданняў Выдавецкага дома «Звязда»).
- Ўчанкаў В. І. 2003 — *Дыскус беларускіх СМІ: арганізацыя публіцыстычнага тэксту*. М.
- Ўчанкаў В. І. 2009 — *Медыярыторыка: рытарычныя асновы журналістыкі, гінгвістыка публіцыстычнага тэксту, дыкурсны аналіз сродкаў масавай інфармацыі*. М.
- Vox populi: мониторинг речевого поведения русскоязычных журналистов в России, странах ближнего и дальнего зарубежья*. Л. А. Вербицкая. С. 59

ИСТОЧНИКИ

- БОЛЬШАЯ СРЕДНЯЯ или МАЛЕНЬКАЯ ТАРЕЛКА ЧЕЛЛЕНДЖ ! // YouTube.by [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://clck.ru/VCJ9g>. — Дата доступа: 23.04.2020.
- An explosion of online video could triple bandwidth consumption again in the next five years // vox.com [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.vox.com/2017/6/8/15757594/future-internet-traffic-watch-live-video-facebook-google-netflix>. — Дата доступа: 24.10.2020.

КОНЦЕПТ «ПУСТОТА» В РОМАНЕ РОМЕНА ГАРИ «ОБЕЩАНИЕ НА РАССВЕТЕ» И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Анастасия Черепанова
(Брно)

Современная ситуация в художественном переводе характеризуется появлением новых переводных версий (У. Шекспир, Ч. Диккенс, Д. Фаулз, Ф. Фицджеральда и др.) Почему возникает потребность в новом переводе? Ирина Сергеевна Алексеева, авторитетный специалист в области переводоведения, объясняет суть этого явления двумя причинами: первая — критерии эквивалентности переведённого текста меняются, вторая — наличие нескольких переводных версий свидетельствует о значительности оригинала, его глубине, которая не может быть исчерпана одним переводом [Алексеева 2004: 120].

Наша статья посвящена сравнительному анализу двух переводов автобиографического романа Ромена Гари «Обещание на рассвете». Первый из них сделан Еленой Погожевой («Обещание на рассвете») [Гари 1996] и появился в 1993 году, второй принадлежит Леониду Ефимову («Обещание на заре») [Гари 2006] и был выполнен на 13 лет позднее первого, в 2006 году. Мы сравниваем тексты переводов с точки зрения воспроизведения прагматического потенциала оригинального текста. Следует отметить, что здесь и далее, говоря о прагматическом потенциале текста, мы придерживаемся определения В. Н. Комиссарова [Комиссаров 1990: 209], согласно которому...

Прагматический потенциал текста определяется коммуникативным намерением его создателя произвести некоторое коммуникативное воздействие на реципиента. Переводчик за счёт выбора им определённых стратегий и языковых средств стремится воспроизвести прагматический потенциал оригинала. Здесь речь уже идёт о прагматике перевода, который объективно сориентирован на другого реципиента. Понятно, что сама область прагматики

художественного перевода очень широка. В этой области мы выделяем направление, которое нам представляется определяющим, — перевод концептуальной структуры произведения и, в рамках данной статьи, — репрезентация концепта «пустота» в переводах. Почему репрезентация именно концептуальной структуры художественного произведения представляется особенно важной в переводе? Концепты — это фрагменты той модели мира, понимание которой реципиентом и является сутью коммуникативного намерения создателя текста.

По нашему мнению, при переводе для сохранения смысловой структуры произведения (концептосферы) необходим концептуальный анализ оригинала — выявление основных концептов, их связей и поиск способов актуализации этих значений в переводе. Концепт — лингвокультурологическое понятие. По мысли Ю. С. Степанова, это канал, позволяющий культуре входить в ментальное пространство реципиента, а последнему входить в культуру [Степанов 2001: 43]. Он — результат столкновения значения слова с общекультурным, национальным и личным опытом носителя языка. Концепт включает в себя потенциал значения слова и содержит в себе целый комплекс ассоциаций, в силу этого он может быть описан, но никогда не может быть определен до конца, завершён. Неслучайно в европейской традиции в интерпретации многих теоретиков (Аристотель, Готлоб Фреге, Людвиг Витгенштейн, Мишель Фуко, Д. С. Лихачев, Ю. С. Степанов), ему присущ постоянный смысловой оттенок, связанный с незавершенностью (задуманный, существующий на уровне идеи, представляемый) [Лихачёв 1996: 142].

Художественный концепт — единица индивидуального сознания писателя, зафиксированная в литературном произведении, он репрезентируется языковыми единицами. В основном, лексическими средствами, тропами, а также сюжетно-композиционной организацией текста. Художественный концепт вбирает в себя как исторически накопленный объём информации, так и эмоционально-психологический, обусловленный личным опытом писателя.

В своей работе мы используем определение концепта, данное Ю. С. Степановым, и идею организации концептов, данную М. Фуко «Концепт — это сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек —

рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2001: 43]. Дискурсы <...> открывают место определённым организациям концептов, некоторым группировкам объектов, типам высказываний, которые формируют, в соответствии со степенью их связанности, строгие устойчивости, определённые темы или теории [Фуко 1996: 135].

Анализируя концептуальную структуру романа Ромена Гари «Обещание на рассвете», мы сосредоточили внимание на следующих моментах:

1) выявление основных концептов в оригинальном текстах и анализ их структуры с учётом ядерной, околоядерной и периферийной зон;

2) исследование репрезентации и трансформации данных концептов в переводных текстах;

3) выявление способов маркировки концептов в переведенных текстах;

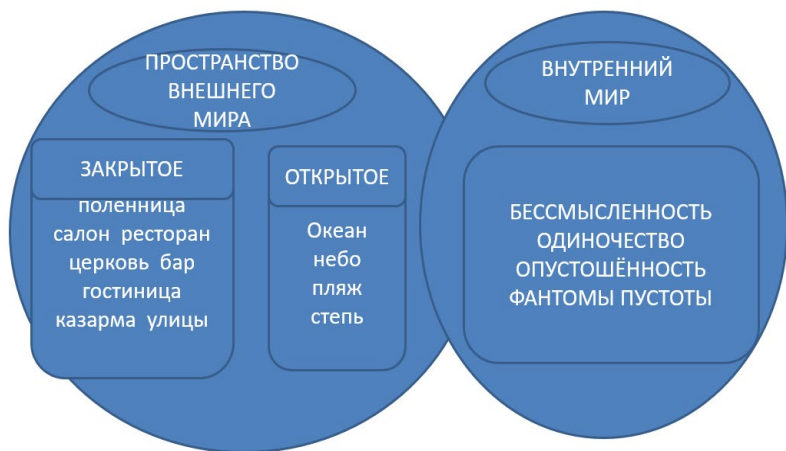
4) установление связей между концептами.

Известно, что концепты чаще всего «пульсируют» в сильных позициях текста. В нашем случае это название, начало и конец романа. Ромен Гэри использует эффект кольца, прибегая к композиционному обрамлению. Место и момент действия в начале и в конце романа совпадают, таким образом, читатель имеет возможность взглянуть на детство и юность героя под разными углами зрения. Сложная оптика текста позволяет оценить происходящее двадцать лет спустя, у ворот вечности, которую символизирует Океан. Именно в этих частях романа мы можем выделить три ключевых концепта романа — ПУСТОТА, ВРЕМЯ, ОБЕЩАНИЕ. Последние два заявлены и в названии романа. Рассвет — это метафора времени (ср. «рассвет жизни», «начало жизни»). По своей структуре концепт состоит из ядра и периферии. Ядро концепта формирует значимая оппозиция. Например, для концепта ПУСТОТА — это неполнота, отсутствие и способность вмещать, заполнять. Выделенный нами концепт носит универсальный характер и является ключевым для текста Ромена Гари. В нашем исследовании мы опираемся на общепринятую структуру концепта: ядро — околоядерные слои (ближняя периферия) — интерпретационные слои (дальняя периферия). Для художественного

концепта характерна подвижность границы между ядерными и базовыми слоями и особое значение дальней периферии.

Как уже отмечалось выше, в концептосфере романа именно концепту ПУСТОТЫ принадлежит особо значимая роль. Благодаря своему универсальному характеру он соотносится с другими концептами, такими, как ВРЕМЯ, ИСКУССТВО и другими. С этим концептом связана проблема самоидентификации героя. Пространство пустоты в романе тотально, оно охватывает пространство внешнего мира и внутренний мир героя, как показано на схеме ниже:

ПРОСТРАНСТВО ПУСТОТЫ



Рассмотрим, как на лексическом уровне проявляет себя данный концепт. В первую очередь это слова *vide*/пустой (20 употреблений) и *le vide*/пустота (8 употреблений), а также формы глагола *vider*/опустошать (6 употреблений). Пустота у Ромена Гари — это огромная, всепоглощающая черная бездна “*immense, béante et noire*”, это возможный финал смертельной игры “*ce jeu mortel*”, но это и пространство, населенное тенями ушедших близких людей “*...est devenu pour moi ce que je connais aujourd'hui de plus peuplé, me rend le vide encore plus fraternal*”, это и бесконечное, вечное, недоступное небо над головой, и утекающее сквозь пальцы

время: *“Je sentais le vide dans mes poings et, au-dessus de ma tête, tout ce qui était infini, éternel, inaccessible, entourait l'arène d'un milliard de sourires indifférents à notre plus vieux combat”*.

Каждый раз слово пустота окружено разными прилагательными, которые меняют оттенки значения концепта, каждый раз добавляя новый слой. Можно говорить об эволюции концепта. Если в начале романа пустота — это всепоглощающая бездна, где обитают враждебные боги *“encore aujourd'hui, alors que tout semble vide, je n'ai qu'à lever les yeux pour voir la cohorte ennemie qui se penche sur moi, à la recherche de quelque signe de défaite ou de soumission”*, то в конце — это мир, населенный призраками близких: *“Plus le rivage est désert et plus il me paraît toujours peuplé”*. Это прослеживается не только по прилагательным, сопровождающим само слово пустота, но и по особенностям контекстуально-го употребления прилагательного *vide*:

- *la plage de Big Sur est vide* (Пляж Биг-Сур пуст)
- *une scène vide* (пустая сцена)
- *le salon vide* (пустая гостиная)
- *le regard vide* (пустой взгляд)
- *l'église était vide* (церковь была пуста)
- *le restaurant vide* (пустой ресторан)
- *la chambrée était vide et pourtant j'avais de la compagnie* (комната была пуста, в то же время я был не один)

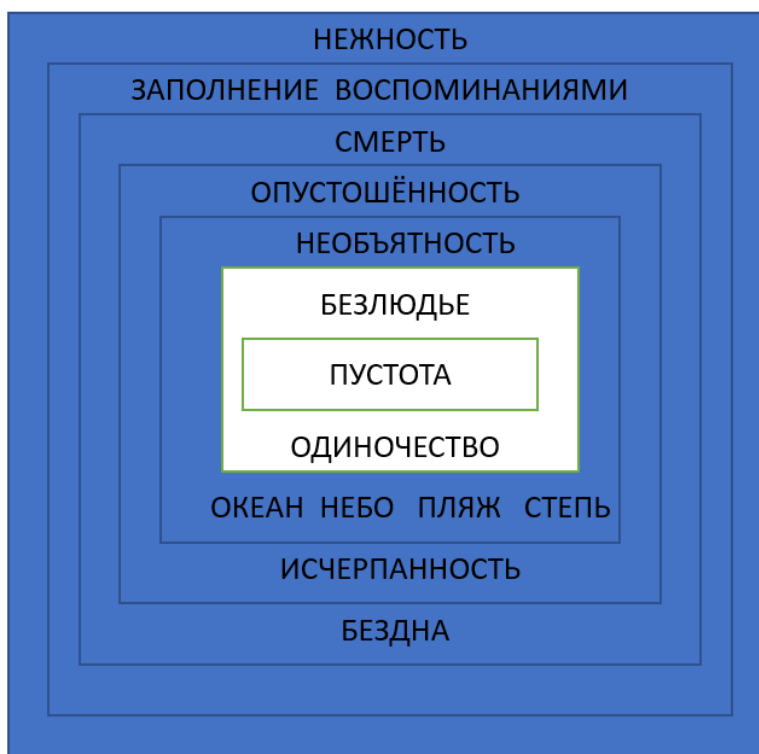
Лирический герой постоянно находится в пустом пространстве, все значимые события происходят в пустоте — пустая сцена, пустая гостиная, пустая церковь, пустая комната, но, как уже отмечалось выше, эта пустота обитаема.

В ходе наших исследований мы рассмотрели употребление синонимов к слову «пустота». Электронное издание словаря Larousse дает несколько синонимов к слову *vide*: *dépeuplé, désert, déserté, inhabité, inoccupé, libre, vacant*.

Мы проанализировали употребление синонимов в тексте произведения (*dépeuplé* 0 — *désert* (e/es) 7 — *déserté* 0 — *inhabité* 3 — *inoccupé* 0 — *libre* (es) 14 — *vacant* 0) и пришли к выводу, что в отношении ключевых слов Ромену Гари свойственен скорее лингвистический минимализм. Одно и то же слово используется в максимальном количестве контекстов. При анализе синонимов необходимо было принимать во внимание и контекстуальные

синонимы, к таким в произведении относится слово *tanque* (tan-que) — 23 употребления, означающее недостаток, незаполненность. На наш взгляд формирование структуры концепта «пустота» на ядерном, окооядерном и интерпретационном уровне происходит в романе следующим образом:

СТРУКТУРА КОНЦЕПТА «ПУСТОТА»



Как данный концепт был представлен в переводах? Мы рассматриваем два перевода романа на русский язык Елены Погожевой («Обещание на рассвете»), 1993 год и Леонида Ефимова («Обещание на заре»), 2006 год.

Перед вами сравнительная таблица двух переводов по частям речи:

“Обещание на заре” (Леонид Ефимов) 2006		“Обещание на рассвете” (Елена Погожева) 1993	
Прилагательное			
Пустой/ая/ое 10		Пустой/ая/ое 7	
Пустынный 11		Пустынный 2	
Опустевший		Опустевший 2	
Пустеющий		Бессмысленный	
		Отсутствующий	
		Сиротливо торчащий	
Пуст 2		Пуст 2	
Существительное			
Пустота 6		Пустота 2	
Край		Краешек	
Отсутствие		Отсутствие	
Глагол			
Опустеть		Исчерпать 2	
Осушить		Осушить	
Пустеть		Пустеть	
		Опустошать	
Другие части речи			
Пусто 2		Пусто 3	
		Опустошая	
		Вниз	
		Ни души	

Табл. 1. Сравнительная характеристика переводов Л. Ефимова и Е. Погожевой по частям речи.

При сравнительном анализе становится видно, что перевод Елены Погожаевой богаче в плане синонимов в каждой лексической группе, а также в плане выбора нетривиальных вариантов перевода. Также в ее тексте 2 раза встречается опущение. Способствует ли это более точной передаче прагматического потенциала текста? Возможно, ответ на этот вопрос сможет дать более подробный анализ стратегии переводчика.

В таблице ниже представлены наиболее яркие варианты переводческих трансформаций:

"La promesse de l'aube" Romain Gary	"Обещание на заре" (Леонид Ефимов)	"Обещание на рассвете" (Елена Погожева)
La plage de Big Sur est vide	Пляж Биг Сура опустел (грамматическая замена)	Я лежу на пустынном - пляже Биг-Сура
Tout semble vide	все кажется пустым	все кажется бессмысленным (модуляция)
une scène vide (me fige de terreur en découvrant soudain devant moi une salle immense, béante et noire)	пустая сцена (застываю от ужаса перед необъятным, зияющим и черным залом)	пустая сцена (в ужасе застываю перед зияющим черным залом)
nous asseyions aussi près que possible du vide	усаживались там как можно ближе к краю (модуляция)	затем усаживались на самый краешек подоконника , свесив вниз ноги (лексические добавления, контекстуальная замена)
les jambes dans le vide	свесив ноги в пустоту (буквально)	он съехал с подоконника на узкий карниз и остался на нем сидеть (опущение)
mes jambes suspendues dans le vide	ноги, свисающие с металлического карниза в пустоту (буквально)	свесив вниз ноги (лексико-семантическая замена)
...dans la chambre que j'avais occupée, je ne vis qu'un clou vide : la veste était partie.	я обнаружил в комнате, которую занимал, только пустой гвоздь: куртка исчезла.	я нашел только сиротливо торчавший гвоздь : куртка исчезла.
Je m'assis sur le lit et me mis à pleurer. Je ne sais combien de temps je pleurai ainsi, en regardant le clou vide .	Я сел на койку и заплакал. Не знаю, сколько времени я плакал, глядя на пустой гвоздь.	Я опустился на кровать и расплакался. Не знаю, как долго я рыдал, глядя на опустевший гвоздь . (смысловое развитие, лексическое дополнение)
Autour de moi, le ciel devenait de plus en plus vide	Небо вокруг меня пустело все больше.	Небо все больше и больше пустело для меня. (смещение оттенков смысла)

Табл. 2. Наиболее показательные переводческие трансформации.

Мы видим, что Погожаева чаще прибегает к трансформациям, таким, как модуляция, смысловое развитие, контекстуальная замена, в то время как перевод Ефимова ближе к тексту оригинала. На наш взгляд в ряде случаев прямой перевод текста передает его концептуальность более ярко, в то время как при обилии стоящих рядом прилагательных он обозначен слабее, иногда просто теряется. Однако мы не можем не отметить, что лексическое разнообразие в переводе Погожаевой помогает передать большее количество оттенков значения.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева И. С. 2004 — *Введение в переводоведение: учеб. пособие для студ. филолог. и линг. фак. высш. учебн. завед. СПб.* М.
- Аристотель 1978 — Категории. *Сочинения в 4 т.* Т. 2. М. С. 51–91.
- Комиссаров В. Н. 1990 — *Теория перевода (лингвистические аспекты).* М. С. 209–227.
- Лихачёв Д. С. 1996 — Концептосфера русского языка. *Очерки по филологии художественного творчества.* СПб. С. 139–156.
- Степанов Ю. С. 2001 — *Константы: Словарь русской культуры.* М.
- Фуко М. 1996 — *Археология знания.* Перевод с французского С. Митина и Д. Стасова под общей редакцией Бр. Левченко. К.
- Clark H., Marshall C. 1981 — *Definite reference and mutual knowledge. Elements of discourse understanding.* Cambridge.
- Evans V. 2009 — *How words mean: lexical concepts, cognitive models, and meaning construction.* Oxford.
- Frege G. 1971 — *Über Begriff und Gegenstand* tr. fr. in ELP, Seuil.
- Talmy L. 2000 — *Toward a cognitive semantics.* Boston.

ИСТОЧНИКИ

- Гари Р. 1996 — *Обещание на рассвете.* М.
- Гари Р. 2006 — *Обещание на заре.* СПб.
- Gary R. 2008 — *La promesse de l'aube.* Paris.