

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ФИЛОLOGOS

Выпуск 2 (65)

Елец – 2025

УДК 82
ББК 81
Ф 54

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

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

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

Редакционная коллегия

О. В. Шаталова, д-р филол. наук (Елец, Россия) – гл. редактор; **Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук (Гродно, Беларусь), **В. Р. Аминева**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **В. А. Бурицев**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **С. Георгиева**, д-р филологии (Пловдив, Болгария), **А. Золтан**, д-р филол. наук (Будапешт, Венгрия), **Б. П. Иванюк**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Э. Инаныр**, д-р филол. наук (Стамбул, Турция), **А. А. Кораблев**, д-р филол. наук (Донецк), **Р. О. Муталов**, д-р филол. наук (Москва, Россия), **А. Н. Паикуров**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **С. Н. Скуридина**, д-р филол. наук (Воронеж, Россия), **А. Г. Степанов**, канд. филол. наук (Москва, Россия), **Е. М. Тюленева**, д-р филол. наук (Иваново, Россия), **А. А. Чевтаев**, канд. филол. наук (Санкт-Петербург, Россия), **Е. А. Шаронова**, д-р филол. наук (Саранск, Россия), **В. И. Шульженко**, д-р филол. наук (Пятигорск, Россия), **Г. Н. Ягафарова**, д-р филол. наук (Уфа, Россия), **М. Яхьяпур**, канд. филол. наук (Тегеран, Иран), **О. А. Харитонов**, канд. филол. наук (Елец, Россия) – отв. секретарь.

Ф 54 PHILOLOGOS. – Выпуск 2 (65). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А.Бунина, 2025. – 114 с.

В 65-м выпуске научного журнала «Philologos» публикуются проблемные статьи по лексикологии и фразеологии, поэтике и жанрологии, русской и зарубежной литературе. Адресуется профессиональной аудитории.

The 65th issue of the scientific journal "Philologos" publishes problematic articles on lexicology and phraseology, poetics and genre studies, Russian and foreign literature. The issue is intended for the targeted audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2025
© Авторы статей, 2025

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Лексикология и фразеология / Lexicology and Phraseology

<i>Абрамова В.И., Архангельская Ю.В.</i> Чеховские крылатые фразы в фольклоре Рунета.....	5
<i>Abramova V.I., Arkhangelskaya Ju.V.</i> Chekhov's Catchphrases in the Folklore of the Runet	5
<i>Селеменова О.А.</i> Узуальные и окказиональные фитонимы лексико-семантической группы «декоративные травянистые растения» в лирике И.А. Бунина	13
<i>Selemenova O.A.</i> The Usual and Occasional Phytonyms of the Lexico-Semantic Group "Ornamental Herbaceous Plants" in I.A. Bunin's Lyrics	13
<i>Голощанов В.В.</i> Особенности характеристики и классификации годонимов	20
<i>Goloshchapov V.V.</i> Features Characteristics and Classification of Godonyms.....	20

Поэтика и жанрология / Poetics and Genre Studies

<i>Иванюк Б.П.</i> Жанрологическая презентация гимна в словарном формате.....	27
<i>Ivanyuk B.P.</i> Genre Presentation of the Anthem in Dictionary Format.....	27
<i>Паикуров А.Н.</i> Тайнопись в русской масонской поэзии XVIII века.....	33
<i>Pashkurov A.N.</i> Cryptocracy in Russian Masonic Poetry of the 18th Century.....	33
<i>Жиляков С.В.</i> Мнемоническая поэтика Вяч. Иванова: концепция и жанровое воплощение.....	40
<i>Zhilyakov S.V.</i> Mnemonic Poetics of Vyach. Ivanov: Concept and Genre Embodiment.....	40
<i>Павлова А.Д.</i> Лиминальное пространство села Мирандино в романе А. Николева «По ту сторону Тулы».....	48
<i>Pavlova A.D.</i> Liminality Setting of Mirandino Village in A. Nikolev's Novel "Beyond The Tula".....	48
<i>Харитонов О.А.</i> Диалогичность и интертекстуальность в рамках неклассической композиции повествования.....	55
<i>Kharitonov O.A.</i> Dialogicity and Intertextuality within the Framework of a Non-Classical Narrative Composition.....	55
<i>Сайнань Ч.</i> В поисках научного наследия Ю.М. Лотмана: реконструкция идеи о картографическом тексте.....	62
<i>Sainan Z.</i> In Search of the Scientific Heritage of Y.M. Lotman: Reconstructing the Idea of Cartographic Text.....	62

Русская литература/ Russian Literature

<i>Сизова К.К.</i> В.М. Гаршин и «мир художников».....	67
<i>Sizova K.K.</i> V.M. Garshin and the "World of Artists".....	67
<i>Шаталова О.В.</i> Интертекстуальность как основа мышления (по рассказу И.С. Тургенева «Гамлет Шчигровского уезда»).....	73
<i>Shatalova O.V.</i> Intertextuality as the Basis of Thinking (Based on I.S. Turgenev's Short Story "Hamlet of Shchigrovsky District").....	73
<i>Кораблев А.А.</i> О типологическом сходстве и криптографической идентичности романов «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» и «Мастер и Маргарита».....	81

<i>Korablev A.A.</i> On the Typological Similarity and Cryptographic Identity of the Novels "The Twelve Chairs", "The Golden Calf" And "The Master And Margarita"	81
<i>Чэнь Ч.</i> Рецепция творчества Н.В. Гоголя китайским литературоведением: проблемы периодизации	93
<i>Chen C.</i> Reception of N.V. Gogol's Work by Chinese Literary Studies: Problems of Periodization	93
 Зарубежная литература и критика/ Foreign Literature and Criticism	
<i>Стрепетова М.А., Ковальчук Л.А.</i> Личность автора и его тексты	99
<i>Strepetova M.A., Kovalchuk L.A.</i> The Identity of the Author and his Texts	99
<i>Григоренко Д.Р.</i> Критическое наследие Гарольда Харта Крейна	106
<i>Grigorenko D.R.</i> Critical Legacy of Harold Hart Crane	106
 Сведения об авторах	112
 Для авторов	114

ЛЕКСИКОЛОГИЯ И ФРАЗЕОЛОГИЯ / LEXICOLOGY AND PHRASEOLOGY

В.И. Абрамова, Ю.В. Архангельская
V.I. Abramova, Ju.V. Arkhangel'skaya

ЧЕХОВСКИЕ КРЫЛАТЫЕ ФРАЗЫ В ФОЛЬКЛОРЕ РУНЕТА

CHEKHOV'S CATCHPHRASES IN THE FOLKLORE OF THE RUNET

Исследование крылатых фраз А.П. Чехова (или приписываемых ему) в цифровой среде показало, что они востребованы и воспроизводимы в различных жанрах интернет-фольклора (сетевых анекдотах, демотиваторах, мемах, интернет-презентмах). Была предложена классификация употребления крылатизмов, связанных с именем Чехова, в сетевом фольклоре: 1) дословное цитирование (с креолизацией и без); 2) цитирование с трансформацией; 3) воспроизведение выражений, которые сформулированы не Чеховым, но восходят к его текстам; 4) использование фраз, которые приписываются Чехову, но ему не принадлежат. При сохранении чеховских устойчивых выражений в первоизданном виде (Краткость – сестра таланта; В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли; лошадиная фамилия; На деревню дедушке) создатели контента могут сопровождать их изображением, изменяющим или дополняющим смысл высказывания. Обнаружено, что в цифровой среде также функционируют чеховские цитаты, до сих пор не зафиксированные в словарях, но благодаря частому использованию в интернет-фольклоре постепенно приобретающие устойчивость и воспроизводимость, что сближает их с крылатизмами (Если жена тебе изменила, то радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству; Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяноста девяти из ста нет ума). При цитировании крылатых фраз Чехова с трансформацией происходит лексическая мена компонентов, может расширяться или сокращаться компонентный состав высказывания. Не меньшую востребованность в Рунете имеют крылатые выражения, которые восходят к текстам Чехова, не будучи прямыми цитатами (Замечательный день сегодня. То ли чай поить выпить, то ли повеситься; Если в начале пьесы на стене висит ружье, то оно должно выстрелить). Обнаружено, что Чехову приписываются устойчивые фразы, не принадлежащие ему (Умный любит учиться, а дурак учить; Если человек не курит и не пьет, поневоле задумаешься, уж не сволочь ли он).

Ключевые слова: А.П. Чехов, крылатые фразы, трансформации, цитаты, Рунет, Интернет-фольклор.

A study of A.P. Chekhov's catchphrases (or those attributed to him) in the digital environment showed that they are in demand and reproduced in various genres of

Internet folklore (online jokes, demotivators, memes, Internet presentemes). A classification of the use of catchphrases associated with the name of Chekhov in online folklore was proposed: 1) verbatim quotation (with or without creolization); 2) quotation with transformation; 3) reproduction of expressions that were not formulated by Chekhov, but go back to his texts; 4) use of phrases that are attributed to Chekhov, but do not belong to him. While preserving Chekhov's set expressions in their original form (Краткость – сестра таланта; В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли; лошадиная фамилия; На деревню дедушке), content creators can accompany them with an image that changes or complements the meaning of the statement. It has been discovered that Chekhov's quotes, which have not yet been recorded in dictionaries, also function in the digital environment, but thanks to their frequent use in Internet folklore they are gradually acquiring stability and reproducibility, which brings them closer to winged expressions (Если жена тебе изменила, то радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству; Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяноста девяти из ста нет ума). When quoting Chekhov's catchphrases with transformation, a lexical exchange of components occurs, the component composition of the statement can expand or contract. No less popular in RuNet are catchphrases that go back to Chekhov's texts without being direct quotations (Замечательный день сегодня. То ли чай поить выпить, то ли повеситься; Если в начале пьесы на стене висит ружье, то оно должно выстрелить). It has been discovered that Chekhov is credited with set phrases that do not belong to him (Умный любит учиться, а дурак учить; Если человек не курит и не пьет, поневоле задумывается, уж не сволочь ли он).

Key words: A.P. Chekhov, catchphrases, transformations, quotations, RuNet, Internet folklore.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-5-12

Средой бытования современного фольклора преимущественно является цифровое пространство, что отмечается многими исследователями [8; 11]. Виртуальный характер коммуникации в Интернете определяет особенности сетевого фольклора, а именно: преимущественно визуальный характер представления информации при сохранении традиционных черт (анонимность, вариативность). Изменяется и прагматика фольклорных высказываний: в жанрах интернет-фольклора на первый план чаще всего выходит комическая составляющая, что способствует еще большей воспроизводимости и, соответственно, популярности вариантов того или иного текста.

Фольклоризации в цифровом пространстве часто подвергаются крылатые выражения классиков русской литературы. Авторы данной статьи посвятили несколько исследований особенностям бытования в интернет-фольклоре прецедентных высказываний А.С. Пушкина и А.А. Фета [1; 2]. Не менее популярными, по нашим наблюдениям, являются обращения пользователей Сети к текстам А.П. Чехова и использование их фрагментов в фольклорной интернет-коммуникации.

Нами были выделены следующие варианты употребления крылатых фраз Чехова (или приписываемых ему) в сетевом фольклоре: 1) дословное цитирование (с креолизацией и без); 2) цитирование с трансформацией; 3) воспроизведение выражений, которые сформулированы не Чеховым, но восходят к его текстам; 4) использование фраз, которые приписываются Чехову, но ему не принадлежат.

1) Дословное цитирование (с креолизацией и без)

Дословное цитирование чеховских крылатых выражений в сетевом фольклоре представлено в следующих разновидностях: в виде креолизованного текста и в форме сетевой шутки.

В креолизованных текстах в качестве иллюстрации к крылатому выражению чаще всего используется один из живописных или фотопортретов Чехова, которым создатели презентемы хотят подтвердить авторство. Это наименее оригинальный и наиболее прямолинейный способ визуализации. Вопрос о принадлежности подобных креолизованных текстов к интернет-фольклору, как мы считаем, остается открытым, поскольку в них отсутствуют такие черты фольклорных сетевых текстов, как языковая игра, вариативность, адаптивность к современным реалиям, к актуальному инфополю.

Среди крылатых фраз, используемых подобным образом, есть как фиксируемые в словарях, так и те, которые еще не подверглись фразеографированию. Среди первых, безусловно, наибольшей популярностью пользуются отмеченные в словаре Н.С. Ашукина и М.Г. Ашукиной «Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения» *Краткость – сестра таланта* [4, 449]; *В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли* [4, 42]. (Они же часто подвергаются трансформации, о чем мы более подробно напишем в следующем разделе статьи.). Например, крылатая фраза *Краткость – сестра таланта* (цитата из письма писателя к брату Александру от 11 апреля 1889 года) используется в демотиваторах, высмеивающих гипертрофированное стремление современного человека к экономии языковых средств при коммуникации. Так, в популярных мессенджерах часто прибегают к следующим сокращениям: с др (с днем рождения), с нг (с Новым годом), спс (спасибо). Над этим создатели демотиваторов иронизируют, цитируя Чехова: например, интернет-презентема включает имитацию снимка экрана смартфона с представленной на нем перепиской: «С нг – И тя – Спс» и подписью *Краткость сестра таланта*. Визуальная составляющая в подобных демотиваторах представляет собой вариативную часть презентемы. В качестве изображения могут быть использованы фотографии объявлений, ценников, документов, дорожных указателей, в которых, с точки зрения создателей контента, адресанты прибегли к излишнему сокращению текста. Например, с помощью данной фразы Чехова комически обыгрывается фотография дорожного указателя с надписью «МОГТО И РАС ГИБДД № 3 УВД ПО ПК». Данная аббревиатура означает «Межрайонный отдел государственного технического осмотра и регистрации автотранспортных средств Государственной инспекции безопасности дорожного движения № 3 Управления внутренних дел по Приморскому краю», однако понятна только автомобилистам. В другой демотиватор с чеховской фразой вставлена фотография ценника в магазине детских товаров со следующей информацией: «Качал.дет.оз.бат.пон.мяг.тем.кор.бел.сед.», которую также может расшифровать далеко не каждый (судя по всему, она означает «Качалка детская, озвученная, на батарейках, пони, мягкая, темно-коричневая, с белым седлом»).

В цифровой среде также функционируют чеховские цитаты, не зафиксированные в словарях, но благодаря частому использованию в интернет-фольклоре постепенно приобретающие устойчивость и воспроизводимость, что сближает их с крылатизмами: *Если жена тебе изменила, то радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству* (из рассказа Чехова «Жизнь прекрасна! (Покушающимся на самоубийство)»); *Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяноста девяти из ста нет ума* (из рассказа «Дом с мезонином»). Данные фразы включаются в креолизованные тексты, чаще всего сопровождающиеся фотопортретами Чехова.

Другие неизменные крылатые единицы, авторство которых принадлежит Чехову, преимущественно используются в сетевых шутках: «Вы действительно интеллигентный человек, если при словах "*лошадиная фамилия*" вспоминаете один из рассказов Чехова» [<https://bumbarashka.ru/jokes/vy-deystvitelno-intelligentnyy-chel>]); «Антон Чехов. Ванька Жуков. "*На деревню дедушке*"... Так появился первый спам» [<http://www.anekdot.ru>]. Обе крылатые единицы зафиксированы в «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» В. Серова. Крылатая единица *лошадиная фамилия* приобрела устойчивость благодаря названию одноименного рассказа Чехова, созданного в 1885 году. Иносказательный смысл выражения – «о чем-либо (имени, фамилии, названии и т.д.), что

"вертится на языке", но никак не приходит на память» [12] – связан с содержанием произведения, в котором герой пытался вспомнить фамилию по ассоциации, но не преуспел в этом. Крылатое выражение *На деревню дедушке* также зафиксировано в словаре В. Серова и восходит к рассказу Чехова «Ванька», написанному в 1886 году. Создатель словаря обозначает этот крылатизм как фразу-символ «послания с неясным, неточным, сомнительным адресом; о документе, письме, которое, как предполагается, останется без ответа» [12], что соответствует сюжету чеховского произведения. Об актуальности и востребованности крылатого выражения *На деревню дедушке* в современном медиапространстве свидетельствует то, что оно стало названием фильма-комедии В. Богуша (выход на широкий экран – 12 июня 2025 года). Создатели ленты прибегают к буквализации крылатизма, иронически обыгрывая и даже в какой-то мере инверсируя сюжетную линию, придуманную Чеховым: в рассказе «Ванька» внук, отданный на обучение к сапожнику в Москву, просит деда забрать его обратно, поскольку живется ему очень несладко; а в фильме избалованный и неуправляемый ребенок, городской житель, компьютерный гений, отправлен родителями к деду в деревню на перевоспитание и всеми силами пытается вернуться в город.

2) Цитирование с трансформацией

При цитировании крылатых фраз Чехова с трансформацией прежде всего происходит лексическая мена компонентов, как, например, в сетевой шутке: «"*Краткость – сестра недостатка словарного запаса*", – любил объяснять Лев Толстой Антону Павловичу Чехову» [<https://bumbarashka.ru/jokes/kratkost-sestra-nedostatka-slo>]. Для того, чтобы понять эту шутку, потребитель интернет-контента должен не только знать инвариант крылатой фразы Чехова (*Краткость – сестра таланта*), но и обладать представлением о творческой манере Л. Толстого, одной из характерных черт которой является стилистическая избыточность [7].

Помимо лексической мены в трансформациях данной крылатой фразы может использоваться такой тип варьирования, как расширение компонентного состава единицы. Чаще всего крылатое выражение получает продолжение, например, в демотиваторах: *Краткость – сестра таланта, но ты ей не брат*; *Краткость – сестра таланта, а голод – дядька креативного пути*; *Краткость сестра таланта, но мачеха гонорара*.

Часто в интернет-фольклоре подвергается трансформации чеховская крылатая фраза *В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли* (из пьесы «Дядя Ваня», действие 2, слова доктора Астрова; зафиксировано в словаре В. Серова [12]). Варианты данного крылатого выражения встречаются в интернет-презентмах. Например: *В человеке все должно быть прекрасно: и бицепс, и трицепс, и широчайшие, и квадрицепс*; *В человеке все должно быть прекрасно: и биполярное расстройство, и чувство тревоги, и депрессия, и шизофрения*; *В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и айфон, и аватарка*; *В человеке все должно быть прекрасно: и душа, и печень, и филей* (последнее преобразование сопровождается стоп-кадром из триллера «Молчание ягнят» режиссера Д. Демми 1991 года, на котором представлен актер Э. Хопкинс в роли Ганнибала Лектера); *В человеке все должно быть прекрасно – погоны, кокарда, исподнее...* (сопровождается стоп-кадром из комедии «ДМБ» режиссера Р. Качанова 2000 года, на котором представлен военком). Лексической мене компонентов подвергается вторая часть фразы (ряд однородных членов, стоящих после обобщающего слова *все*). Подчиняясь фольклорной карнавализации, идеальное, духовное травестируется, превращаясь либо в свою материальную, телесную, бытовую противоположность (бицепс, трицепс, печень, исподнее и т.п.), либо в то, что считается отклонением от нормы со стороны психики (депрессия, шизофрения и т.п.).

Еще одна крылатая единица Чехова, которая используется в сетевом фольклоре, – *Дорогой, многоуважаемый шкап*. Согласно словарю В. Серова, она является фразой-символом «напыщенных речей, часто звучащих на юбилеях, торжественных собраниях» и употребляется шутливо-иронически [12]. Источником послужила пьеса «Вишневый сад». В

первом действии комедии Гаев обращается с пространной речью к старому книжному шкафу, данной фразой начинается его монолог: *«Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания»* [13, 206–208]. На протяжении всей пьесы Гаев пустословит, употребляя в речи клишированные фразы, потерявшие и для него, и для окружающих свое истинное значение.

При использовании данного выражения в интернет-шутках меняется фонетический облик слова [шкап] → [шкаф], что соответствует современному произношению: «Станиславский обожал перевоплощаться. Увидал в окно Чехова – перевоплотился в шкаф и стоит. Чехов сразу его узнал, но вида не подал и говорит: *"Дорогой, многоуважаемый шкаф!"* Станиславский всем потом об этом рассказывал, даже со сцены» [https://dzen.ru/a/Ze7kadxwWUIS4kbT]. В преобразованном виде крылатое выражение присутствует в демотиваторе, визуальную часть которого представляет фотография почти пустого книжного шкафа с одной-единственной электронной книгой на средней полке, а вербальную – подпись: «Теперь *многоуважаемый книжный шкаф* выглядит так». Создатель данной интернет-презентемы иронически высказывается таким образом о тотальной цифровизации и о переносе бумажных книг на электронные носители.

3) Воспроизведение выражений, которые сформулированы не Чеховым, но восходят к его текстам

В третью группу вошли выражения, которые восходят чеховскому тексту, но не воспроизводят его дословно. Например, диалог персонажей из пьесы «Дядя Ваня» превращен в монологическое высказывание *Замечательный день сегодня. То ли чай пойти выпить, то ли повеситься*. В оригинале: «Елена Андреевна. А хорошая сегодня погода... Не жарко... (Пауза) Войницкий. В такую погоду хорошо повеситься...» [13, 70–71]. По нашим наблюдениям, эта единица еще не становилась объектом фразеографирования.

В интернет-фольклоре данная крылатая фраза подвергается варьированию: *Замечательный день сегодня. То ли чай пойти выпить, то ли повеситься / Замечательный день сегодня. То ли чаю пойти испить, то ли повеситься / Замечательный год: то ли чай пойти выпить, то ли повеситься*. Происходят мены компонентов на лексическом (*день / год, выпить / испить*) и грамматическом (*чай / чаю*) уровнях. Иногда приводится не все высказывание, а только последний фрагмент: *То ли чай пойти выпить, то ли повеситься*. В интернет-презентемах крылатое выражение чаще всего сопровождается либо портретом (фотографией) Чехова, либо известным фотоснимком, запечатлевшим встречу Чехова и Л. Толстого в Гаспре в 1901 году. В последнем случае устойчивая фраза представлена как ответ Чехова на высказывание Л. Толстого «Все строят планы, и никто не знает, проживет ли он до вечера». В редких случаях фраза сопровождается изображением других лиц (девушки на балконе и т.п.). Несмотря на то, что крылатое выражение еще не зафиксировано в словарях и справочниках, оно активно используется в интернет-фольклоре.

Другое чеховское выражение, появившееся в результате недословного воспроизведения текста, но, по воспоминаниям современников, опирающееся на него, уже подверглось фразеографированию. Мы имеем в виду знаменитое высказывание про ружье. По одной из версий, фраза родилась в диалоге А.П. Чехова и В.И. Немировича-Данченко по поводу постановки «Чайки», а потом многократно варьировалась Чеховым в письмах и разговорах со знакомыми [9, 293]. В «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» В. Серова она зафиксирована в следующем виде: *«Если в начале пьесы на стене висит ружье, то (к концу пьесы) оно должно выстрелить»* [12]. В. Серов возводит выражение к конкретному письму Чехова к литератору Александру Лазареву-Грузинскому от 1 ноября 1889 года: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду

выстрелить из него». Смысл высказывания: в художественном произведении все детали должны работать на его главную идею, в нем не должно быть ничего случайного [12].

Крылатое выражение о ружье обыгрывается в сетевых анекдотах: «Чехов настаивал, чтобы в первом акте *на сцене* обязательно висело ружье. "Вот увидите, – говорил он, – в последнем акте оно непременно выстрелит!". И действительно, к последнему акту игра актеров так раздражала Станиславского, что он снимал со стены ружье и в кого-нибудь стрелял!» [<https://dzen.ru/a/Ze7kadxwWUIS4kbT>]. Комический эффект в данном фольклорном нарративе достигается за счет реализации чеховской метафоры: ружье превращается в конкретный предмет, а драматургический принцип, обозначаемый с помощью этого символа, – в действие раздраженного режиссера.

В связи с этим следует отметить, что в практике речи и в интернет-фольклоре также используется устойчивое субстантивное сочетание «чеховское ружье», соотносимое с указанной крылатой фразой и выражающее ее суть. Оно пока не фиксируется во фразеологических словарях и справочниках, однако функционирует в качестве обозначения соответствующего драматургического принципа [5, 87].

Крылатая фраза о ружье и ее вариации включаются в креолизованные тексты. Например, на одной интернет-презентме изображен Чехов, который сидит в кресле и держит в руках стреляющее ружье. Картинку сопровождает надпись: «Ружье Чехова». На другой презентме представлен глава мафиозной структуры Дон Корлеоне из фильма «Крестный отец» (1972 г.) в исполнении Марлона Брандо и надпись: «Если на стене висит ружье...». Для того, чтобы правильно интерпретировать последнюю интернет-презентму, реципиент должен обладать информацией и о том, какое продолжение имеет фраза, и о том, чей образ представлен на фотографии. Комический эффект может быть достигнут только в том случае, если продолжение («...то оно должно выстрелить») адресат соотнесет с историей про итало-американскую мафию. С лингвистической точки зрения, в данном случае имеет место фразеологическая антиципация, «когда по фрагменту лексического состава предвосхищается значение целого» [3, 235]. Кроме того, за счет соединения фразы с изображением происходит двойная актуализация: вербальный фрагмент в совокупности с тем, который домысливается, отсылает нас к метафорическому смыслу фразы, а изображение намекает на возможность буквального прочтения, поскольку история крестного отца изобилует перестрелками и убийствами.

В социальной сети «ВКонтакте» частому перепосту подвергается шуточный текст, каждая фраза которого построена по модели данной крылатой фразы Чехова: *Если у Х на стене висит ружье, то...* (где Х – имя и фамилия известного писателя). Вторая часть фразы содержит ироничную отсылку к творчеству обозначенного автора:

«Если у Федора Михайловича Достоевского на стене висит ружье, то с его помощью какой-нибудь бедный студент кого-нибудь убьет, чтобы доказать себе, что право имеет, но потом раскается и сдаст полиции и себя, и ружье.

Если у Джеймса Джойса на стене висит ружье, то вы будете знать о нем все, начиная от момента, когда родился прадедушка человека, который его сделал, и заканчивая тем моментом, когда оно попало к вам на стену. В подробностях.

Если у Виктора Пелевина на стене висит ружье, то оно висит не на стене, а в пустоте, но, чтобы это понять, оно должно наесться мухоморов и погулять по просторам своей внутренней Монголии.

Если у Эрнеста Хемингуэя на стене висит ружье, то оно прошло через все страхи и ужасы испанской гражданской войны. Оно старенькое, но все еще не оставляет надежду, что однажды из него выстрелят.

Если у Льва Толстого на стене висит ружье, то оно не просто висит, а отражает состояние главного героя в начале и конце романа.

Если у Оскара Уайльда на стене висит ружье, то оно висит на веревке из китайского шелка, в футляре из венецианского стекла, украшено перламутровыми инкрустациями, в общем, безумно дорогое и очень красивое.

Если у Ивана Сергеевича Тургенева на стене висит ружье, то оно не понравится барыне и придется его утопить.

Если у Ярослава Гашека на стене висит ружье, то оно на грани идиотизма, но очень везучее, находчивое и никогда не унывающее.

Если ружье висит на стене у Александра Беляева, то оно с жабрами и умеет летать, а стрелять из него будет голова в физрастворе» [https://vk.com/wall-50124058_2601].

Для того, чтобы понять и оценить этот шуточный текст, пользователь контента должен обладать начитанностью и умением находить и интерпретировать литературные аллюзии и реминисценции. Так, реминисценциями в данном тексте будут вариации фразы *Если на стене висит ружье*, поскольку она взята из неназываемого, но известного всем источника, характеризуется свободным воспроизведением словесного текста и демонстративностью использования с целью создания юмористического эффекта [6, 188–189]. Аллюзиями, т.е. стилистическими фигурами, являющимися намеками на «определенные обстоятельства, человека, образ и т.д. с установкой на читательскую память о них» [6, 15], в приведенном тексте мы считаем комическое представление творческой манеры, сюжетов и образов русских и зарубежных писателей (отсылки к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», рассказу И.С. Тургенева «Муму», роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» и др.).

Тот факт, что устойчивая фраза про чеховское ружье превратилась в модель, свидетельствует о ее востребованности и продуктивности. По той же модели построен текст, обыгрывающий тему чеховского ружья в кинематографе применительно к особенностям стилистики того или иного режиссера:

«Если в фильме Леонида Гайдая на стене висит ружье, то каждый житель постсоветского пространства знает как минимум семь цитат про это ружье.

Если в фильме Павла Лунгина на стене висит ружье, то оно напоминает про загадочную русскую душу

Если в фильме Такеси Китано на стене висит ружье, то знаток японской культуры сможет отметить, что оно висит по всем правилам театра Кабуки.

Если в фильме Квентина Тарантино на стене висит ружье, то оно стреляет очередями и ядовитыми разрывными патронами, и жаждет убить Билла.

Если в фильме Джима Джармуша на стене висит ружье, то оно просто там висит. Оно ничего не символизирует, оно ничего не значит, оставьте это ружье в покое!

Если в фильме Джеймса Кэмерона на стене висит ружье, то на съемки этого ружья в разных ракурсах и на компьютерные спецэффекты сцены с ружьем на стене было потрачено около 50 миллионов долларов.

Если в фильме Федерико Фелини на стене висит ружье, то в конце карлик-клоун будет резать им торт для толстой бабы-виолончелистки.

Если в индийском фильме на стене дворца Раджи висит ружье, то оно по особой родинке узнает своего брата, который все это время висел на стене бедняцкой лачуги, и все будут танцевать и петь.

Если в фильме Джорджа Лукаса на стене висит ружье, то оно не убивало твоего отца. Оно и есть твой отец!» [https://vk.com/wall-50334704_122158].

В данном тексте мы видим ту же реминисценцию (использование фразы Чехова о ружье) и аллюзии к работам известных кинорежиссеров и фактам, имеющим отношение к созданию популярных серийных лент (комедиям Л. Гайдая, медиафраншизе Дж. Лукаса о звездных войнах и др.).

4) Использование фраз, которые приписываются Чехову, но ему не принадлежат

В интернет-фольклоре нередко используются фразы, которые приписываются Чехову, но ему не принадлежат: *Умный любит учиться, а дурак учить*; *Если человек не курит и не пьет, поневоле задумаешься, уж не сволочь ли он*.

Устойчивое выражение *Умный любит учиться, а дурак учить* используется в тексте песни Б.Ш. Окуджавы: «Антон Палыч Чехов однажды заметил, / что умный любит учиться,

а дурак – учить». Песня стала достаточно популярной, и с легкой руки барда все стали приписывать данное выражение писателю, известному своими афоризмами. Однако на самом деле данная устойчивая фраза зафиксирована еще у В.И. Даля в его сборнике «Пословицы русского народа» [10, 439]. Не исключено, что Чехов употреблял эту фразу, но это не значит, что она ему принадлежит. В интернет-презентмах, однако, она часто сопровождается фотопортретом писателя.

Фраза *Если человек не курит и не пьет, поневоле задумаешься, уж не сволочь ли он и ее варианты (Если человек не пьет и не курит, поневоле задумаешься: а не подлец ли он?; Если человек не пьет, не курит и сторонится общества барышень, то невольно возникает вопрос: а не мерзавец ли он?)* в интернет-фольклоре также приписываются Чехову. Мысль, выраженная в ней, неоднократно звучала в произведениях отечественных классиков: «...издревле замечено, что человек необщительный, человек, не принимающий участия в провинциальных *folles journées* [*фр.*: попойках], непременно должен быть человеком неблагонамеренным и злоумышляющим» (М.Е. Салтыков-Щедрин, «Письма о провинции»); «Кто не пьет, не играет и не курит, – тот подозрительный элемент в обществе» (А.И. Куприн, «Черная молния»); «Что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы. Такие люди или тяжко больны, или втайне ненавидят окружающих» (М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита»). Однако до сих пор не удалось обнаружить ее у Чехова. Тем не менее в сетевом фольклоре анализируемая крылатая фраза и ее варианты чаще всего являются элементами презентма, включающих портрет или фотографию Чехова, то есть отсылают к писателю как к ее создателю.

Таким образом, исследование показало, что крылатые фразы Чехова (или приписываемые ему) активно употребляются в различных жанрах интернет-фольклора, представленных на платформах Google и Yandex. Высокая частотность их воспроизведения свидетельствует о том, что высказывания Чехова не только знакомы создателям и потребителям контента, но и используются ими для выражения своего отношения к актуальным событиям и проблемам современности. Иронический посыл Чехова оказывается весьма востребованным в интернет-коммуникации, одной из особенностей которой является стремление комически обыграть все обстоятельства жизни.

1. Абрамова В.И., Архангельская Ю.В. Пушкинские прецедентные высказывания в фольклоре Рунета // *ФилоLogos*. 2023. № 4(59). С. 5–14.
2. Абрамова В.И., Архангельская Ю.В. А.А. Фет в современном цифровом пространстве (на материале интернет-фольклора) // *Вестник Костромского государственного университета*. 2024. Т. 30. №. 4. С. 101–107.
3. Архангельский В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Основы теории устойчивых фраз и проблемы общей фразеологии. Ростов-на-Дону, 1964.
4. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. М., 1987.
5. Зиньковская А.В., Спачиль О.В. О переводе метафор в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // *Язык и перевод в меняющемся мире*. 2021. С. 81–88.
6. Иванюк Б.П. Поэтическая речь: словарь терминов. М., 2007.
7. Карпов А.Н. Стилистический синтаксис Льва Толстого. Тула, 1987.
8. Матлин М.Г. Интернет – фольклор – фольклористика // *Антропологический форум*. 2012. С. 81–92.
9. Немирович-Данченко В.И. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.
10. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957.
11. Розин В.М. Феномен сетевого фольклора // *Традиционная культура*. 2007. №. 3. С. 15–21.
12. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2005.
13. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Соч.: в 18 т. Т. 13. М., 1986.

О.А. Селеменова
O.A. Selemenewa

УЗУАЛЬНЫЕ И ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ ФИТОНИМЫ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «ДЕКОРАТИВНЫЕ ТРАВЯНИСТЫЕ РАСТЕНИЯ» В ЛИРИКЕ И.А. БУНИНА

THE USUAL AND OCCASIONAL PHYTONYMS OF THE LEXICO-SEMANTIC GROUP "ORNAMENTAL HERBACEOUS PLANTS" IN I.A. BUNIN'S LYRICS

Статья посвящена проблеме лексического состава писательского языка И.А. Бунина, в частности поднимается вопрос фитонимического инструментария его поэтических текстов. Актуальность темы обусловлена интересом лингвистов к единицам различных лексико-семантических полей («Растительный мир», «Атмосферные явления», «Животный мир» и др.), репрезентирующих один из ключевых концептов индивидуально-авторской художественной картины мира – концепт «Природа». Источником исследования выступило научное собрание сочинений лирики И.А. Бунина под редакцией Т.М. Двинятиной (2014 г.). Установлено, что фитонимический инструментарий Бунина-поэта включает более 230 номинаций растений, которые благодаря дифференцирующим семам типа 'наличие съедобных плодов', 'форма листьев', 'свойство растения', 'строение' и их сочетаниям можно распределить по 22 лексико-семантическим группам. В работе подвергается анализу лексико-семантическая группа «Декоративные травянистые растения». Отмечено, что она состоит из 19 фитонимов, которые делятся на две неравные в количественном отношении подгруппы: узуальные (95 %) и окказиональные (5 %). Узуальные фитонимы (астра, герань, мальва, резеда и др.) в основном этимологически восходят к латинскому языку и фиксируются в «Русском семантическом словаре» под ред. Н.Ю. Шведовой, «Словаре языка поэзии Ивана Бунина» Г.С. Журавлевой и Р.И. Хашимова, ботанических справочниках и энциклопедиях; окказиональный же фитоним создан для конкретного контекста (стихотворения «Сон-цветок» 1901 г.) и функционирует в нем. Описаны различные синтагматические связи фитонимов. Атрибутивные словоформы в некоторых контекстах помогают установить референтов фитонимов, которыми не всегда выступают декоративные травы. Автором отмечена точность Бунина-поэта в выборе того или иного фитонима рассматриваемой лексико-семантической группы, а также выявлены некоторые переносные значения, реализуемые номинациями растений (мак, лилия, гиацинт) в стихотворениях.

Ключевые слова: поэзия И.А. Бунина, лексико-семантическая группа, фитоним, узуальная единица, окказионализм, синтагматика.

The article examines the problem of the lexical composition of I.A. Bunin's literary language, in particular, the question of the phytonymic tools of his poetic texts. The

relevance of the topic is due to the interest of linguists in the units of various lexical and semantic fields ("Flora", "Atmospheric phenomena", "Animal world", etc.), representing one of the key concepts of the individual author's artistic worldview which is the concept of "Nature". The source of the research was the 2014 scientific collection of I.A. Bunin's works, edited by T.M. Dvinyatina. It has been established that Bunin-poet's phytonymic toolkit includes more than 230 plant categories, which, thanks to differentiating semes such as "the presence of edible fruits", "leaf shape", "plant property", "structure" and their combinations, can be divided into 22 lexico-semantic groups. The lexical-semantic group "Ornamental herbaceous plants" is analyzed in the work. It is noted that it consists of 19 phytonyms, which are divided into two quantitatively unequal subgroups: usual (95 %) and occasional (5 %). The usual phytonyms (aster, geranium, mallow, mignonette, etc.) etymologically go back mainly to Latin and are recorded in the "Russian Semantic Dictionary" edited by N.Y. Shvedova, "Dictionary of the Language of Poetry of Ivan Bunin" by G.S. Zhuravleva and R.I. Hashimov, botanical reference books and encyclopedias; the occasional phytonym was created for a specific context (the poem "Son-tsvetok" of 1901) and functions in it. Various syntagmatic connections of phytonyms are described namely attributive and predicative. It is the attributive word forms that in some contexts help to establish the referents of phytonyms, which are not always ornamental grasses. The author noted the accuracy of I.A. Bunin in choosing one or another phytonym of the lexico-semantic group under consideration, and also identified some figurative meanings realized by plant nominations (poppy, lily, hyacinth) in the texts.

Key words: I.A. Bunin's poetry, lexico-semantic group, phytonym, usual unit, occasionalism, syntagmatics.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-13-19

Известные литераторы (Г.В. Адамович, Ю.И. Айхенвальд, Ф.А. Степун, В. Ф. Ходасевич и др.) в рецензиях и статьях, посвященных прозе и поэзии И. А. Бунина, неоднократно высоко оценивали его талант как «певца природы», создателя пейзажа, восхищающего читателей реалистичностью, эмоциональностью, удивительным сочетанием красок, звуков, запахов [8, 3]. Поэтому неслучайно, что в художественной индивидуально-авторской картине мира Бунина одним из ключевых концептов выступает концепт «Природа». Он репрезентируется совокупностью словесных и сверхсловных номинаций, среди которых называются имена существительные лексико-семантических полей «Атмосферные явления», «Водная стихия», «Животный мир», «Растительный мир» (*море, вода, океан, снег, закат, солнце, поле, земля, луг, собака, соболь, лес, сирень* и др.); астрономы (*Сириус, Юпитер, Орион* и др.); сложные эпитеты (*зеркально-телесный, выпукло-полный, изумрудно-бархатный* и др.); сравнительные обороты (*лес = стеклянные чертоги, море = жемчужное зеркало* и др.) и т.п. [1, 6–10].

Единицы лексико-семантического поля «Растительный мир», отдельные фитонимы и некоторые пласты фитонимической лексики, уже попадали в фокус лингвистических исследований Н.А. Кожевниковой, Т.А. Павлюченковой, Ю.Ю. Саввиной, О.В. Четвериковой, С.А. Шириной и др. [10–11; 13–14; 15]. Хотя системного описания в рамках всего художественного наследия писателя фитонимы пока так и не получили, ученые все же пришли к некоторым частным выводам: своеобразие образных соответствий природных реалий типа *листья, лес, цветок* [10, 690]; развитие Буниным-поэтом фетовского стилистического приема «вариативного» обозначения одного и того же объекта растительного мира (*липа – липник, липка*) [11, 45–47]; присутствие в художественных текстах И.А. Бунина диалектных номинаций растений (*араней, баранчик, татарка* и др.) [13, 239–240]; заметная роль фитонимов в выражении «мотива красоты родной природы, любви к малой родине» и «внутреннего состояния персонажа» [14, 53]; создание

посредством олицетворения, метафоризации, сравнений флористических образов-символов *ландыш, береза* «в русле традиционной символики» [15, 155].

По нашим наблюдениям, фитонимический инструментарий Бунина-художника богат и разнообразен. Обращение к научному двухтомному изданию его лирики под редакцией Т.М. Двинятиной [2], в состав которого вошли стихотворения, включенные в авторские издания (754), опубликованные только в периодике или вообще не отданные в печать (148), а также наброски, отрывки неоконченных лирических произведений (63), подтверждает сделанный вывод. Методом сплошной выборки из указанного издания была составлена авторская картотека примеров объемом в 237 лексем. Эти единицы относятся к разным лексико-семантическим группам (далее – ЛСГ). Дифференцирующими семами для номинаций растений выступают 'наличие / отсутствие съедобных плодов', 'форма листьев', 'сезонность', 'свойство растения', 'характер произрастания', 'строение', 'продолжительность жизни', 'характер роста' и др.: ЛСГ «Неплодовые лиственные деревья» (*акация, береза, бук, верба, ива, клен, лавр, липа, мимоза, мирт, ольха, осина* и др.); ЛСГ «Хвойные деревья» (*ель, кедр, кипарис, лиственница, пихта, сосна, тис* и др.); ЛСГ «Декоративные и плодовые кустарники» (*вереск, дрок, жасмин, калина, можжевельник, олеандр, сирень* и др.); ЛСГ «Зерновые культуры» (*горох, гречиха, кукуруза, овес, пшеница* и др.); ЛСГ «Водные травянистые растения» (*куга, купава, осока, лотос* и др.); ЛСГ «Растительные сообщества» (*березняк, бор, вишенник, дубрава, ельник, осинник* и др.); ЛСГ «Партитивные фитонимы» (*колос, лепесток, лист, стебель, сук, шип, шишка* и др.) и т. д. Например:

Темный **ельник** снегами, как мехом,
Опушили седые морозы,
В блестях инея, точно в алмазах,
Задремали, склонившись, **березы** [2, т. 1, 101];
Пахнет медом, зацветает –
Белая **гречиха**... [2, т. 1, 149].

Если в первом примере из стихотворения «Крещенская ночь» (1886–1901 гг.) употребляются фитонимы, принадлежащие к ЛСГ «Растительные сообщества» (*ельник* – 'еловый лес' [7, ч. 1, 294]) и ЛСГ «Неплодовые лиственные деревья» (*береза* – 'лиственное дерево с белой кроной' [7, ч. 1, 42]); то во втором примере из стихотворения «Гаснет вечер, даль синее...» (1892 г.) функционирует фитоним ЛСГ «Зерновые культуры» *гречиха* ('полевое травянистое крупяное и медоносное растение' [7, Ч. 1, 224]).

Среди выделенных в бунинской поэзии групп фитонимов присутствует ЛСГ «Декоративные травянистые растения», включающая 19 номинаций: *астра, василек, герань, гиацинт, колокольчик, ландыш, лилия, мак, мальва, медуница, настурция, подснежник, резеда, ромашка, сон-цветок, тюльпан, фиалка, хризантема* и *шпажник*. Большинство номинаций в приведенном ряду узусальные (95 %), воспроизводимые и общеупотребительные в русском языке, фиксируемые в толковых, семантических словарях, словаре языка писателя, ботанических справочниках и энциклопедиях: *астра* (лат. *Aster*) – 'травянистое декоративное растение семейства сложноцветных с цветками различной окраски без запаха' [7, ч. 1, 22]; *василек* (лат. *Centaurea*) – 'травянистое растение семейства сложноцветных с синими цветами, встречающееся преимущественно среди посевов озимых хлебов' [7, ч. 1, 89]; *герань* (лат. *Geranium*) – 'травянистое растение с пахучими листьями' [7, ч. 1, 185]; *колокольчик* (лат. *Campanula*) – 'травянистое растение с лиловыми или темно-голубыми цветками, по форме похожими на маленькие колокола' [12, 541]; *мальва* (лат. *Málva*) – 'травянистое декоративное растение с высоким стеблем и крупными цветками' [7, ч. 1, 540]; *резеда* (лат. *Reséda*) – 'травянистое растение семейства резедовых, у которого мелкие цветки, собранные в плотные кисти, обладают интенсивным запахом' [4, 245–246] и т. д. В подгруппе узусальных номинаций растений обнаруживается интересная лексема *шпажник* из стихотворения И.А. Бунина 1907 г. «Рыбалка». Ее этимологию

Л.А. Введенская и Н.П. Колесников возводят к лексеме «шпага», поскольку листья растения длинные, узкие, напоминающие колющее холодное оружие [3]:

В болоте лесном, под высоким коричневым **шпажником**,
Где цепкая тина с листвою купав сплетена,
Все лето жила, тосковала о дружке она,
О дружке, убитой заезжим охотником-бражником [2, т. 2, 42].

Г.С. Журавлевой и Р.И. Хашимовым в «Словаре языка поэзии Ивана Бунина» в качестве референта фитонима указывается *гладиолус*, т. е. 'травянистое растение с мочевидными листьями и крупными цветками разнообразной окраски' [7, ч. 2, 765]. Аналогичной точки зрения придерживается и Т. М. Двинятина, много лет занимающаяся текстологией поэзии И.А. Бунина [2, т. 2, 371]. Однако Т.А. Павлюченкова полагает, что *шпажником* Бунин-поэт именует в контексте совсем другое растение – *рогоз* [11, 37–38]. Ученый аргументирует свой вывод тем, что в стихотворении «речь идет о *высоком* растении, которое растет в *болоте*, и к тому же *коричневое*» [11, 38]. Иными словами, внешнее описание шпажника соответствует именно рогозу, что свидетельствует об осуществлении Буниным-поэтом метафорического переноса внутри своей же индивидуально-авторской фитонимической сферы. Однако признаки «*высокий*» и «*растет в болоте*», указанные Т.А. Павлюченковой, не могут выступать весомыми аргументами в пользу однозначного признания референтом лексемы *шпажник* в стихотворении «Рыбалка» прибрежно-водной или болотной многолетней травы (рогоза). Ведь не учитывается следующий факт: существует вид шпажника болотного, который как раз достигает в высоту до 60 см., имеет соцветие колос и растет на болотах и в сырых лугах [5, 481]. И лишь третий признак «*коричневое*» (в контексте фитоним согласуется с колоративом *коричневый*) является решающим, поскольку цветки шпажника болотного имеют темно-пурпурный, а не коричневый цвет. Получается, что в изолированном положении фитоним *шпажник*, опираясь на данные словарей, можно включить в ЛСГ «Декоративные травянистые растения», а с учетом контекстуального употребления – уже в ЛСГ «Водные травянистые растения». В целом хочется отметить единичность подобных метафорических переносов. И.А. Бунин обычно в выборе фитонимов очень точен, у него трудно найти смешение или замену номинантов растительных реалий. Так, в уже упомянутой ЛСГ «Водные травянистые растения» четко разграничиваются фитонимы *камыш*, *осока* и *тростник*, которые носители русского языка часто путают из-за одинаковой среды обитания и схожести внешнего вида:

Там, на припеке, спят рыбацкие ковши;
Там низко над водой склоняются кистями
Темно-зеленые густые **камышы**... [2, т. 1, 266];
Скачет князь мелколесьем, по топям, где сохнет **осока** [2, т. 1, 305];
И, как в зеркале, меж **тростников**,
С берегов опрокинулся лес... [2, т. 1, 104].

Более того, даже внутри рассматриваемой ЛСГ «Декоративные травянистые растения» Бунин-поэт различает виды одного растения благодаря атрибутивным лексемам и еще раз доказывает свое мастерство создателя детализированного пейзажа. Например, ср.:

На помории далеком,
В поле, ровном и широком,
Белый мак цветет... [2, т. 2, 133];

Алый мак во ржи мелькает – лепестки огня [2, т. 2, 47].

Фитонимом *мак* обозначается один и тот же род травянистых растений семейства маковых (лат. *Papaver*), но признаковые препозитивные лексемы в стихотворениях «На поморьи далеко...» (1916 г.) и «Балагула» (1907 г.) указывают на разные однолетние и многолетние виды мака. Вероятно, *белый мак* – мак амурский, растение с клиновидной листовой пластиной и большими белыми цветками, которое обычно встречается на Дальнем Востоке, включая Приморский край; а вот *алый мак* (у Бунина еще встречаются варианты *красный*, *огненный мак*) может быть и маком полевым, и гибридным, т. е. тем видом, который имеет крупные ярко-красные цветки и в изобилии произрастает на берегах Днестровского лимана, близ упоминаемого И.А. Буниным в контексте стихотворения «Балагула» Аккермана.

Атрибутивные лексемы, используемые Буниным-поэтом при фитониме, помогают в некоторых случаях определиться с его референтом. Показателен в этом плане фитоним *лилия* (лат. *Lilium*), референтом которого, согласно данным словарей, выступает 'луковичное растение с прямыми стеблем и крупными цветками в виде колокола' [7, ч. 1, 514]. Однако у И.А. Бунина встречаем такой контекст:

Как огонь,
Пылают чаши **лилии ползучей**... [2, т. 2, 145].

В примере из стихотворения «Цейлон» (1916 г.) препозитивная признаковая лексема *ползучая* в значении 'стелющийся по поверхности чего-либо и укореняющийся при помощи придаточных корней' указывает на лазящее тропическое травянистое растение с цветками, очевидно, *глориозу* (лат. *Gloriosa*). Именно она произрастает в Непале, на Малабарском берегу (юго-запад полуострова Индостан) и Шри-Ланке. В бунинском контексте чаши растения сравниваются с огнем. Действительно, раскрытый цветок глориозы напоминает пламя, поэтому ее называют «лилией пламени». Исходя из всего сказанного, фитоним *лилия ползучая*, референтом которой выступает лиана, включается не в состав ЛСГ «Декоративные травянистые растения», а в состав ЛСГ «Вьющиеся растения».

Контексты, в которых даже признаковые лексемы не позволяют однозначно «опознать» номинируемое растение, в поэзии И. А. Бунина встречаются sporadически. Например:

Ты знала ли, Мать, что и я
Восславлю его, – что не надо мне рая,
Христа, Галилеи и **лилий** ее **полевых**... [2, т. 2, 144].

В приведенном примере из стихотворения «За степью, в приволжских песках...» (1916 г.) сочетание уже рассмотренного выше фитонима *лилия* и постпозитивной лексемы *полевых* служит явной отсылкой к библейскому тексту – Евангелию от Матфея 6:28-29 [6]. Однако ни в Библии, ни в бунинском стихотворении не удастся из-за отсутствия каких-либо дополнительных признаков точно установить референта фитонима. В качестве возможных вариантов *полевых лилий* в Библии Дж. Канцлер предлагает ромашку белую, палестинскую анемону (ветреницу) [16, 42].

Окказиональные фитонимы в ЛСГ «Декоративные травянистые растения» представлены единичным примером (5 %) – лексемой-компонитом *сон-цветок* из одноименного стихотворения 1901 г. Определить референта билексемы помогает совокупность признаков, упомянутых в контексте: «*живой, но сухой*», «*поздним летом в степи ... одиноко цветет*» [2, т. 1, 232]. Такому почти ботаническому описанию соответствует *цмин* (лат. *Helichrysum*), *сухоцвет*, травянистое растение, соцветия которого не вянут даже тогда, когда срезаны, и который встречается на открытых пространствах в степях, в полупустынях, на песчаных и каменистых склонах [9, 404–406]. В основе индивидуально-авторского фитонима лежит атрибутивная модель, включающая две разнокорневые лексемы, не являющиеся синонимичными, не выражающие обобщенное родовое понятие, но сближающиеся на основе оценочной характеристики.

Фитонимические единицы *гиацинт*, *мак*, *лилия* в поэзии И.А. Бунина употребляются не только в прямых, но и переносных значениях: *гиацинт* – 'красное, оранжевое и желтое разноцветие', *мак* – 'кровь', *лилия* – 'луна':

...Шум и свежесть валов, что, как сосны, шумят за стеной,
И небес гиацинт в снеговых облаках надо мной [2, т. 2, 172];
Я спросил: «На цветы?» И услышал в ответ: «Господин!
Это праотцев след,
Кровь погибших в боях. Каждый год, как весна,
Красным маком восходит она» [2, т. 2, 38];
Мне кажется, луна оцепенеет:
Она как будто выросла со дня
И допотопной лилией краснеет [2, т. 1, 253].

В заключение отметим, что синтагматические связи фитонимов ЛСГ «Декоративные травянистые растения» с прилагательными и глаголами с семой 'цвет' типа *белая*, *красный*, *огненный*, *синий*, *рдеть*, *краснеть*, *гореть*; семантическое согласование фитонимов и предикативов, проявляющееся в наличии общей семы 'раскрываться, распускаться' (*подснежники цветут*, *хризантемы расцвели*, *цветут фиалки*, *мак цветет*, *васильки зацветают* и др.); связи фитонимов с предикативом со значением 'издавать запах' (*пахнет резедой*, *медуница пахнет*) способствуют созданию пейзажа как результата зрительных и обонятельных впечатлений Бунина-поэта, для которого каждый флористический образ прекрасен и гармоничен.

1. Богданова Н.В. Лексическая экспликация концепта «Природа» в раннем творчестве И.А. Бунина: автореф. дис. ...канд. филол. наук. СПб., 2007.
2. Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Т.М. Двинагиной. СПб., 2014.
3. Введенская Л., Колесников Н. Когда легко быть этимологом // Русский язык. 7 марта 2000. № 5/35. URL: <https://old.relga.ru/n35/rus35.htm> (дата обращения: 13.12.2024).
4. Вермейлен Н. Полезные травы. Иллюстрированная энциклопедия: пер. с англ. Б.Н. Головкина. М., 2002.
5. Губанов И.А. *Gladiolus palustris* Gaudin – Шпажник болотный // Иллюстрированный определитель растений Средней России: в 3 т. Т. 1: Папоротники, хвощи, плауны, голосеменные, покрытосеменные (однодольные). М., 2002. С. 481.
6. Евангелие от Матфея, глава 6 // Православный портал «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru/biblio/?Mt.6&r> (дата обращения: 04.03.2025).
7. Журавлева Г.С., Хашимов Р.И. Словарь языка поэзии Ивана Бунина: в 2 ч. М., 2015.
8. Иванова Д.М. Мифопоэтический и философско-эстетический аспекты воплощения образа природы в прозе И.А. Бунина: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Елец, 2004.
9. Кирпичников М.Э. Род 1493. Цмин, Бессмертник – *Helichrysum* Mill // Флора СССР: в 30 т. Т. 25. М.; Л., 1959. С. 404–430.
10. Кожеевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы / под общ. ред. З.Ю. Петровой. М., 2009.
11. Павлюченкова Т.А. Фитонимическая лексика в языке поэзии И.А. Бунина // Известия Смоленского государственного университета. 2014. № 2 (26). С. 35–48.
12. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Т. 1. Слова указующие (местоимения). Слова именующие: Имена существительные (Все живое. Земля. Космос) / РАН. Ин-т рус. яз.; под общей ред. Н.Ю. Шведовой. М., 2002.
13. Саввина Ю.Ю. Фитонимы в произведениях И.А. Бунина // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию вручению Нобелевской премии писателю. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2014. С. 239–242.

14. Четверикова О.В. Топофлоризмы в семантическом пространстве стихотворений Ивана Бунина // *Приоритетные направления: от теории к практике*. 2016. № 24-2. С. 49–54.
15. Ширина С.А., Гремячих Е.А. Особенности создания флористических образов в лирике И.А. Бунина // *Ярославский педагогический вестник*. 2010. № 3. С. 154–157.
16. Chancellor J. *The Flowers and Fruits of the Bible*. New York: Beaufort Books, Inc., 1982.

В.В. Голощанов
V.V. Goloshchapov

ОСОБЕННОСТИ ХАРАКТЕРИСТИКИ И КЛАССИФИКАЦИИ ГОДОНИМОВ

FEATURES CHARACTERISTICS AND CLASSIFICATION OF GODONYMS

Исследование ономастики – канонического раздела языкознания, вызывающего объективный исследовательский интерес – в рамках современной научной парадигмы приобретает особую актуальность в связи с применением интегративного подхода к оцениванию онимов, их семантики, прагматической и коммуникативной функциональности, прецедентности, поскольку соотношение особенностей мышления личности и народа с историко-культурным контекстом становится проблемой, затрагивающей вопросы психологии личности и особенностей развития массового (общественного) сознания. Теоретическую основу исследования составляют труды метров советской и российской науки и работы современных ученых. В данной статье делается попытка представить обозначенные аспекты исследования годонимов на примере города Ельца и обосновать принципы классификации годонимов. В качестве основы для классификации принимается семантика лексем, формирующих годонимы, грамматическая форма и количественный состав. В рамках формально-семантической классификации выделяются группы годонимов (3), связанных с географическими параметрами расположения улиц, (3) определяющихся социально-административными условиями и идеологическими установками, (6) содержащих указания на выдающихся деятелей науки, культуры, общественной жизни. Грамматическая классификация строится на учетывании облика годонимов в их внешней частеречной оформленности и количества лексем в составе конкретной номинативной единицы. Графическая фиксация наименования улиц также оказывается существенным фактором их функционирования в современной коммуникативной среде, поскольку вопросы графики (использования полных и сокращенных слов, кириллических или латинских букв, креализованных элементов текста) актуальны. Делаются выводы о зависимости годонимической среды от историко-политических и культурно-социальных факторов. Анализ годонимов, содержащих указания на географические признаки, позволяет объективировать направленность мышления носителей русского языка не только на организацию бытового существования, но и на разрешение вопросов самоопределения в мировом пространстве. Проблема трансформации современной картины мира носителей русского языка объясняется влиянием процессов визуализации действительности, а также переакцентуацией интересов с вопросов мирового развития на аспекты бытоустройства и эмоциональной стабильности.

Ключевые слова: топонимика, урбанонимы, годонимы, Елец, прагматика, грамматика, картина мира, ментальность.

The study of onomastics, a canonical branch of linguistics that arouses objective research interest – within the framework of the modern scientific paradigm, is becoming particularly relevant due to the use of an integrative approach to evaluating onyms, their semantics, pragmatic and communicative functionality, and precedent, since the relationship between the peculiarities of individual and national thinking and the historical and cultural context becomes a problem affecting issues of personality psychology and features of the development of mass (social) consciousness. The theoretical basis of the research consists of the works of Soviet and Russian science experts and the work of modern scientists. This article attempts to present the identified aspects of the study of godonyms on the example of the city of Yelets and to substantiate the principles of classification of godonyms. The semantics of lexemes forming godonyms, grammatical form and quantitative composition are used as the basis for classification. Within the framework of the formal semantic classification, groups of godonyms are distinguished (3) related to the geographical parameters of the location of streets, (3) determined by socio-administrative conditions and ideological attitudes, (6) containing references to prominent figures in science, culture, and public life. Grammatical classification is based on taking into account the appearance of godonyms in their external partial formalization and the number of lexemes in a particular nominative unit. Graphic fixation of street names also turns out to be an essential factor in their functioning in the modern communicative environment, since graphic issues (the use of full and abbreviated words, Cyrillic or Latin letters, and creolized text elements) are relevant. Conclusions are drawn about the dependence of the godonymic environment on historical, political, cultural and social factors. The analysis of godonyms containing references to geographical features makes it possible to objectify the orientation of Russian speakers' thinking not only towards the organization of everyday existence, but also towards resolving issues of self-determination in the global space. The problem of the transformation of the modern worldview of Russian speakers is explained by the influence of the processes of visualization of reality, as well as the re-emphasis of interests from issues of global development to aspects of everyday life and emotional stability.

Key words: toponymy, urbanonyms, godonyms, Yelets, pragmatics, grammar, worldview, mentality.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-20-26

Топонимика – это не только раздел языкознания, но и специфическая сфера языка и, как следствие, мышления, влияющая во многом на самоопределение человека, на особенности социализации и морально-нравственный климат общества. Топонимы выполняют несколько значимых функций: маркируют внешнюю среду бытования человека, формируют исторические и культурные границы. Естественно, что наибольшей значимостью обладают концептуальные единицы, семантика и прагматика которых определяет восприятие человеком и обществом пространства, координирует представление о мире [1, 73]. Изучение функционирования топонимов сегодня актуализируется как необходимостью соотношения современности с особенностями исторического развития народов, так и воспитательно-педагогическими задачами формирования у учащихся объективного представления о мире [7], т.е. перспективами духовно-нравственного формирования общества.

В то же время необходимо признать, что специфической функциональностью обладают топонимы, которые формируют своеобразную устойчивую пространственную сетку ежедневного бытия человека. Таким функционально-прагматическим потенциалом обладают годонимы – наименования улиц, площадей, переулков, мостов и т.п. [3, 18–19], обладающие онтологической и ментальной содержательностью. Таким образом, спектр

явлений, обозначаемых комплексно термином «годонимы», является достаточно широким, включает разнообразные формы организации городского пространства. Однако представляется существенным разграничение видов годонимов и их классификация, так как в своем онтологическом содержании, отражающем прежде всего ментальные представления носителей языка, данные явления различаются не только внешне-формальным обликом, но и функциональным назначением, а следовательно, и положением в картине мира, что, в свою очередь, получает языковое воплощение. Так, например, слово *улица* образовано от старославянского корня *ула* – 'просвет, открытое место', означающего простор, просвет между двух рядов домов, дорогу между ними [4], то есть в сознании носителей фиксировался факт места жительства человека и необходимость соотношения своего повседневного бытования с живущими напротив людьми. При этом расстояние между домами воспринималось как «открытое место», на котором предстает человек, семья, «с чадами и домочадцами», как обозначалось еще в «Домострое». Тогда как *площадь* – при признаваемой большинством исследователей неточной этимологии – в целом соотносится со значением, отраженным в праславянском языке, подкрепляемом греческим, «открытое место», родственное корням со значением «плоский» [4; 13]. То есть площадь как социальный объект является, естественно, пространством, определяющим более широкие связи человека с представителями народа, но в то же время имеющим меньшую эмоционально-экспрессивную связанность с внутренним состоянием человека, с его личностным восприятием окружающих и социума в целом. Таким образом, улица представляется формантом, активно влияющим на мировоззрение человека, что отражается и словесных образах и произведениях художественного творчества (примеры многочисленны).

Улицы играют важную роль в формировании городской среды и определяют пространственную организацию населенных пунктов. Формально-статистический анализ годонимической среды позволяет выявить историческое (хронологическое) и количественное преимущество названий географического (ландшафтного) типа, отражающего особенности расположения и функционирования городских территорий. Показательна в этом отношении годонимическая карта города Ельца.

В качестве объекта исследования приняты годонимы – наименования улиц; топонимы, представляющие из себя варианты годонимических единиц: наименования площадей, переулков, поселков (как разновидности уличной организации), слобод и др. – не учитываются в данном исследовании.

Каноническая классификация топонимов (и годонимов, в частности), как правило, опирается типологию объектов номинации и семантико-этимологические свойства лексем, обозначающих те или иные объекты городского пространства [1; 7]. Также в современной ономастике применяются комплексно пространственный и семантический подходы, а также исторический, стратиграфический и языковой – по источнику происхождения лексемы, переходящей в разряд топонимов [9]. Проблемы именования пространства занимают как языковедов [10; 12 и др.], так и представителей других гуманитарных и социально-экономических дисциплин [6]. Однако с лингвистической позиции это представляется недостаточным, так как в рамках функционирования современного русского языка может быть представлен комплексный подход, включающий характеристику годонимов по разным направлениям, а следовательно, можно классифицировать их с основой на различные семантические и грамматические параметры, хотя достаточно сложно представить единую классификацию топонимов в силу разнообразия явлений, подходящих под данное определение. Действительно, невозможно «уместить все многообразие географических названий в прокрустово ложе одной классификации» [6, 302], хотя существуют не только многочисленные попытки, но и исследовательские работы, в которых представлен опыт классификации топонимов мировой наукой в обобщенном виде [2; 8].

В результате формально-статистической, семантической и историко-культурной обработки фактического материала разработана классификация годонимов в приложении к

г. Ельцу. Общая картотека топонимов г. Ельца в состоянии формирования и обработки; данные представлены на настоящий момент в соответствии с документальной объективностью).

Одной из примечательных особенностей историко-культурного бытования топонимов в Ельце является сохранение (в формате обозначения на указателях, вывесках и т.п.) старых названий улиц, переименованных в XX в. Для соблюдения исторической достоверности и выявления, описания идейно-нравственных тенденций в аспекте формирования культурной среды в классификации представлены (через знак двойной черты – //, выделены курсивом) топонимы-историзмы. (Переименование топонимических объектов по идеологическим соображениям было распространенным явлением в различные десятилетия XX века [9], однако административно-географическое положение Ельца: Центральная Россия, близость к столичным регионам, т.е. непосредственное и активное взаимодействие с основными политическими тенденциями реформирования – определили трансформацию топонимической карты Ельца на протяжении всего предыдущего столетия и в начале XXI века).

Формально-семантическая классификация топонимов города Ельца:

1. наименования улиц, содержащие указание на географические признаки (общее количество – 71 ед.) (в современных исследованиях часто используется понятие «описательные топонимы» [например, 9], что представляется неоправданно широким определением по отношению к топонимам как предмету изучения):

1) **наименования, указывающие на общегеографические координаты** (1-ая Восточная, Западная, Заречная, Левобережная, Набережная, Нагорная, Нижний Затон, 1-ая Речная, Северная, Южная и др.);

2) **наименования, указывающие на взаимное расположение улиц** (Верхняя, 2-ая Верхняя, 1-ая Высокая, 2-ая Концевая, Окружная, Стыковая, Центральная и др.);

3) **наименования, указывающие на взаимодействие географических объектов – топонимов** (Брянская, Воронежская, Данковская, Задонская, Липецкая, Пальна-Михайловская, Рязанская, Тамбовская, Тульская и др.);

2. наименования улиц, содержащие указание на социально-административные и идейно-политические факторы (общее количество – 64 ед.):

1) **наименования, указывающие на объекты инфраструктуры** (Вокзальная, Деповская, Заводская, Клубная, Комбинатная, Межзаводская, Привокзальная, 2-ая Станционная, Стадионная // *Малая Дворянская*, Школьная и др.);

2) **наименования, указывающие на историко-политические идеи** (Дружбы, Интернациональная, Коллективная, Комсомольская // *Большая дворянская*, Мира // *Торговая*, Производственная, Промышленная, Пролетарская, Свободы, Советская, Труда и др.);

3) **наименования, указывающие на историко-политические события** (Куликовская, Октябрьская // *Соборная*, Парижской коммуны // *Старолипецкая*, 8 Марта, 9 Декабря // *Покровская*, 40 лет Победы, 50 лет Победы и др.);

3. персоналогические наименования улиц (общее количество – 92 ед.) (в данной классификации не используется термин «антропонимы», принятый в канонической ономастике по отношению к наименованиям населенных пунктов исключительно из необходимости разграничить обозначаемые явления по размеру):

1) **улицы, названные в честь деятелей истории и героев войны и труда** – обобщенные (Героев, Декабристов, Коммунаров // Орловская, Космонавтов, Пионеров, Учительская и др.);

2) **улицы, названные в честь деятелей истории и героев войны и труда** – индивидуальные (А. Оборотова, Ани Гайтеровой // *Литейная*, А. Матросова, Бабаяна, Братьев Родионовых, Вити Орлова, Гагарина, Д. Пожарского, Калинина, Камзолова, Карла Маркса // *Воронежская (1/2)*, Клары Цеткин, К. Шаталовой, Н. Гусевой, Орджоникидзе // *Воронежская (1/2)*, Чапаева, Степана Разина // *Александровская*, Яна Фабрициуса и др.);

3) *улицы, названные в честь деятелей культуры – писателей* (Белинского, Булгакова, Бунина, Демьяна Бедного // *Монастырская*, Есенина, Лермонтова // *Мясницкая*, Лесюка, М. Горького // *Рождественская*, Маяковского // *Старомосковская*, Пришвина, Тургенева, Шевченко // *Введенская* (1/2));

4) *улицы, названные в честь деятелей науки* (Мичурина, Пирогова, Семашко, Тимирязева, Циолковского, Ярославского // *Малая Рождественская* и др.);

5) *улицы, названные в честь деятелей культуры* (Жукова – названа в честь художника Н.Н. Жукова, почетного гражданина Ельца, Квасова, Константина Тона и др.);

6) *улицы, названные в честь общественных деятелей* и др. (А. Звенигородского, Д. Солунского, Ролина и др.);

4. наименования улиц, содержащие положительный эмоциональный / природный фон (Весенняя, Березовая, Зеленая, Солнечная, Тихая и др.).

Формально-семантическая классификация топонимов Ельца по географическим параметрам (группа 1) позволяет выявить факт того, что первичными, о чем свидетельствуют документы и расположение улиц в исторической части города, являются наименования, определяющие возможности населения ориентации как внутри населенного пункта (наименования, указывающие на взаимное расположение улиц), так и в системе представлений о строении мира (наименования, указывающие на общегеографические координаты). При этом объективируется естественное восприятие жизненного пространства в рамках и, если можно так выразиться, ближнего пространства, и мира в целом. Развитие социальных отношений отражается в появлении топонимов, обозначающих объекты профессиональной деятельности ельчан и – позднее – инфраструктуры. При этом важным аспектом мировосприятия становится коммуникация с сопредельными территориями, что становится значимым показателем потребности населения в общении, в объединении с другими территориями (что подтверждается общим участием в знаковых исторических событиях в жизни России – например, в Куликовской битве, что в свою очередь фиксируется в появлении Куликовской улицы в Ельце).

Существование личностного образца, примера – один из важнейших принципов русской ментальности, что стало определяющим фактором использования персоналогических топонимов (группа 3) в качестве одного из главных инструментов формирования идеологически-ориентированной среды. Данный подход использовался массированно: по всем территориям России и Советского Союза появлялись топонимические объекты, ориентированные на единообразный спектр знаковых личностей [ср. например, 9], что обеспечивало общий культурный и морально-нравственный фон населения различных территорий.

Группа 4 выделяется по остаточному принципу на основе анализа социально-культурной ситуации: по большей части данные улицы – результат расширения города за счет появления новых микрорайонов или частичной реконструкции старых с конца 1990-х годов по настоящее время. Допустимо предположение, что отсутствие четких идеологических установок, с одной стороны, и подспудное желание моделировать благополучную социальную среду обитания, с другой, определило появление названий данного типа. Немаловажным фактором также является привлечение населения к решению социально-бытовых вопросов путем проведения опросов, голосования и т.п., что способствует своеобразному нивелированию идеологически насыщенных языковых форм из сферы повседневного бытования.

Историко-культурный и содержательно-семантический анализ различных типов топонимов позволяет расширить представление об особенностях политической, экономической, социальной жизни города и его населения в течение нескольких веков, об организации образовательной и духовно-нравственной составляющих общества, что становится предметом отдельного научного исследования.

В то же время пониманию концептуального содержания и прагматической направленности конкретных топонимов способствует их формальный грамматический облик.

Грамматическая классификация топонимов города Ельца:

1. топонимы, представленные 1 буквенно-звуковым комплексом (лексемой):

- 1) *относительное прилагательное* (Верхняя, Кожевнная, Лавская, Лебедянская, Нагорная, Новая, Овражная, Ольшанская, Пасечная, Рудничная, Шоссейная и др.);
- 2) *притяжательное прилагательное* (Белинского, Желябова, Заслонова, Калинина, Кольцова, Островского, Чапаева, Чкалова и др.);
- 3) *имя существительного в форме родительного падежа* (Героев, Декабристов, Дружбы, Мира, Пионеров, Труда, Юности и др.);
- 4) *сложное существительное* – сочетание имени и фамилии (Ани Гайтеровой, Вити Орлова, Карла Маркса, Клары Цеткин и др.);

2. топонимы, представленные сочетанием нескольких лексем:

- 1) *ССЧ со связью согласование* (Первая Лавская, Верхний Затон, Лесные дворы, Луговая, Парковая, 122 стрелковой дивизии и др.);
- 2) *ССЧ со связью управление* (40 лет Победы, 50 лет Победы, Братьев Родионовых и др.).

Значительный интерес представляет и характеристика графического облика сложных топонимов, представленных несколькими лексическими компонентами, так как среди них выделяются следующие типы:

- 1) *оформленные исключительно буквенными знаками* (Семашко, Тимирязева, Циолковского и др.);
- 2) *содержащие цифры и лексемы* (8 Марта, 9 Декабря, и др.);
- 3) *содержащие лексемы и графические единицы, компилирующие цифры и буквенные значки*, указывающие на грамматическую форму цифрового компонента (1-ая Речная, 2-ая Речная, 1-ая Высокая, 2-ая Высокая, 3-я Высокая, 2-ая Станционная и др.);
- 4) *содержащие сокращенные и полные компоненты* (И. Катеринина, И. Уклеина и др.).

Характеристика и классификация топонимов позволяет выявить не только особенности их использования в системе фиксирования данных различного типа об особенностях повседневной жизни и развития общества, но и особенности эмоционально-экспрессивного отношения общества к различным явлениям.

Так, социально-политические и идейно-нравственные направляющие существования действительности в XX веке определили приоритетное положение улиц, названных в честь конкретных лиц: в представленной выше классификации – персоналогические наименования, объединенные по формально тематическому принципу: деятели науки, культуры, общественные деятели, герои войны и труда. В каждой из этих групп представлены личности, оставившие заметный след в жизни общества, чьи имена достойны оказаться в пантеоне знаковых констант русской культуры.

При этом нельзя отрицать того, что большая часть деятелей истории и культуры, чьими именами названы улицы Ельца (как и множества других населенных пунктов России и нередко других стран), известны своими достижениями всеми цивилизованному миру, вероятно, поэтому при обозначении улицы чаще всего используется только фамилия: улицы Бунина, Гагарина, Достоевского, Королева, Ленина, Плеханова, Семашко, Циолковского и др.. Таким же способом оформляются топонимы, связанные с историей России и Советского Союза, при обозначении лиц, чья деятельность повлияла на жизнь страны в целом: улицы Дзержинского, Желябова, Калинина, Космодемьянской, Орджоникидзе, Черокманова и др. (В данном случае вполне закономерно говорить о том, что подобные онимы – константы русской культуры [14, 55]. «Константы <...> устойчивы и постоянны <...> "Константы" в этом смысле не значит "предвечные" – когда-то их не было, но с тех пор, как они появились, они есть всегда» [11, 6]. Внесшие вклад в развитие русской культуры и истории лица становятся фундаментальными опорами духовно-нравственной сферы. Их имена, переходя в состав топонимов, становятся маркерами пространства и

времени, что дополнительно акцентирует позицию годонимов в индивидуальной и коллективной картине мира носителей языка).

Однако рядом с выдающимися деятелями, посвятившими жизнь своему народу или внесшими вклад в мировую науку и культуру, свои подвиги совершали совсем молодые люди, часто даже дети. Они в силу сложившихся обстоятельств не успели обозначить свою позицию в мировой истории, но их роль в конкретных трагических событиях велика, что требует оставить их имена в памяти потомков. Именами юных героев Великой Отечественной войны А. Матросова, К. Шаталовой, Н. Гусевой названы улицы в Ельце. И указание имени в данном случае, как кажется, не только «различительный» маркер, но и указание на возраст, краткость жизненного пути и, следовательно, подчеркивание трагичности оборвавшихся жизней.

Улицы Алеши Оборотова, Ани Гайтеровой, Вити Орлова названы в честь совсем юных героев [5], и в наименовании улиц использованы сокращенные формы имени, которые должны напомнить о самопожертвовании и гибели во имя родной земли детей и об особом отношении народа к ним, ведь в таком обозначении: Алеша, Аня, Витя – фиксируется любовь, нежность, забота и печаль о том, что не удалось сберечь их жизни.

Таким образом, анализ годонимов Ельца позволяет сделать выводы о том, что историко-культурная ситуация основания города определила использование географических и формально-административных критериев расположения улиц, что подчеркивает номинативную функцию и функцию ориентирования. Политические и социальные изменения XX века актуализировали идеологическую функцию годонимов, ориентируя на персонологические ориентиры в формировании морально-нравственных приоритетов личности и общества. Специфика культурного и языкового развития общества начала XXI века объективировало влияние на годонимическую сферу визуализации действительности и, следовательно, мышления, что приводит к трансформации как семантической, так и грамматической и графической составляющих годонимии.

1. Бондалетов В.Д. Русская ономастика. М., 1967.
2. Гафинец В.А. анализ классификаций топонимов // Инновационное развитие современной науки: проблемы, закономерности, перспективы: сборник статей XI Международной научно-практической конференции, Пенза, 10 мая 2019 года. Пенза, 2019. С. 119–121.
3. Географический энциклопедический словарь: Понятия и термины / под ред. А.Ф. Трешникова. М., 1988.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1963–1966. URL: <https://slovardalja.net/> (дата обращения: 24.04.2025).
5. Елецкая быль: краеведческий сборник. Вып. 3. Липецк, 1994.
6. Мурзаев Э.М. Слово на карте: Топонимика и география. М., 2001.
7. Оспанов С.М. Топонимы Северного Казахстана: подходы к классификации // *Ratio et Natura*. 2022. № 1(5).
8. Романова И.В. Принципы классификации топонимов // *Инновации. Наука. Образование*. 2021. № 43. С. 729–735.
9. Сазыкин А.М., Глушко А.А. Семантическая классификация топонимов Приморского края // *Тихоокеанская география*. 2024. № 4(20). С. 44–63.
10. Селищев А.М. Из старой и новой топонимии // *Избран трудов*. М., 1968. С. 45–96.
11. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.
12. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. М., 1973.
13. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: URL: <https://lexicography.online/etymology/vasmer> (дата обращения: 24.04.2025).
14. Шаталова О.В. Имя Карамзин как константа русской культуры // *Вопросы сохранения исторического наследия: к 250-летию со дня рождения выдающегося русского историка Н.М. Карамзина и 200-летию начала выхода его «Истории государства Российского»*: Материалы научной конференции по проблемам гуманитарных наук, Липецк, 09–10 октября 2015 года. Липецк, 2015. С. 55–59.

ПОЭТИКА И ЖАНРОЛОГИЯ / POETICS AND GENRE STUDIES

Б.П. Иванюк

B.P. Ivanjuk

ЖАНРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ ГИМНА В СЛОВАРНОМ ФОРМАТЕ

GENRE PRESENTATION OF THE ANTHEM IN DICTIONARY FORMAT

Статья обобщает наиболее существенные жанрологические знания о гимне. В ней перечислены архаические образцы жанра разных регионов и стран, подробно изложена античная гимнография в основных тенденциях и персоналиях. Подчеркнута преемственность европейской гимнической традиции – античной. Определены источники европейского религиозного гимна и прослежена его история, упомянуты известные творцы литургической поэзии, представленной различными модификациями гимна. На широком стихотворном материале исследован светский гимн в его тематическом, стилевом и функциональном многообразии. Отмечены факты циклизации гимна и его композиционное участие в художественном произведении.

Ключевые слова: жанр, гимн, традиция, тематика, стилевые вариации.

The article summarizes the most significant genre knowledge about the anthem. It lists archaic examples of the genre from different regions and countries, and details ancient hymnography in its main trends and personalities. The continuity of the European hymn tradition, the ancient one, is emphasized. The sources of the European religious hymn are identified and its history is traced, famous creators of liturgical poetry are mentioned, represented by various modifications of the hymn. The secular anthem in its thematic, stylistic and functional diversity is studied on a wide range of poetic material. The facts of the cyclization of the anthem and its compositional participation in the work of art are noted.

Key words: genre, anthem, tradition, theme, stylistic variations.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-27-32

ГИМН (греч. *hymnos* – этимология не выяснена, возможно, от *hyphaino* – ткать) – лирический жанр, восхваление высокочтимых понятий (Бог, герой, родина, народ, природа и т.п.).

Является древнейшим жанром, генетически связанным с архаичными культовыми обрядами. Так, в Древней Индии Г. имел сакральное значение (стимуляция богов на борьбу с хаосом, в особенности накануне Нового года). Устраивались состязания гимнопевцев (риши), которые обращались к Индре – главному божеству, громовержцу, воителю, к Варуне – богу законов и правосудия, к Агни – богу огня. Существовали школы, где обучались гимносложению и где собирали тексты Г., вошедшие позднее в книгу «Ригведы»

(приблизительно 2-я пол. 2 в. до н. э.). Сохранились шумерские Г. в честь бога Нингирсу (Нинурта) «Нинурта и Асаг» и «Возвращение Нинурты в Ниппур», посвященные храмовым сооружениям, аккадской жрицы Энхедуанны, древнееврейская «Песнь Деборы», «Каннибальский гимн» Унаса из древнеегипетской «Книги пирамид», древнеиранские ритмизованные Г. божествам и мифическим силам из «Яшт» («почитание», «восхваление»), входящих в состав зороастрийской книги «Авеста», древнехеттские «Гимны Солнцу», священные (хайли) и земледельческие Г. инков (Боливия), храмовые «Гимны Лу» и «Гимны Шу» в древнекитайской «Книге песен» («Ши цзин») и т.д. Христианская гимническая традиция зарождается в «Ветхом завете».

История древних, как и более поздних, Г. продолжается в их авторской обработке, нередко в национальных жанровых формах: «Гимн Атону» египетского фараона Аменхотепа IV (Эхнатона, 14 в. до н.э.); «Девять песен» («Цзюй гэ») Цюй Юаня (Китай, 3 в. до н. э.); «Гимн Богоматери» сирийца Иакова Серугского (сер. 5 – нач. 6 вв.); посвященные св. Патрику (крестителю Ирландии) гимны-жития «Выслушайте, все любящие Бога» св. Секундина Армахского (5 в.) и «Гимн Фиакка» св. Фиакка (7 в.); «Гимн во славу девы Марии» ирландца Кухуимне Премудрого, Ионы (7 в.); «Короткий гимн» (греч. – мегалинарион) Беды Достопочтенного (Англия, 8 в.); написанные на вольгаре, т.е. народной латыни, «Хвалы Божьим тварям, или Песнь о Солнце» (ок. 1225) св. Франциска Ассизского, положившие начало жанру духовной поэзии – итальянскому Г. лауде (лат. lauda – хвалебная песнь), одним из наиболее известных творцов которого был Якопоне да Тоди (13 в.), сочинявший лауды на различные темы религиозной и церковной жизни («О любви к Христу на кресте», «Истина плачет, что умерла добродетель», тюремная «Песнь брата Якопоне о своем заключении», «О том, как Христос жалуется на римскую церковь», «Третье послание папе», посвященная своему предшественнику и основателю францисканского ордена «О Франциск, возлюбленный Богом»); стотры (песенное восхваление) в жанре шатаки (древнеиндийский лирический жанр) «Сто строф к Чанди» («Чандишатака») Баны и «Сто строф к Сурье» («Сурьяшатака») Маюры (7 в.); «Гимны во славу досточтимого Кришны» («Шрикришнакиртон») бенгальского поэта 15 в. Бору Чандидаша; «Сокровище желанное...», «Сокровище непознаваемое...» и др. гандзы (армян. – сокровище) создателя жанра национального духовного гимна Г. Нарекаци (10 в.); «Поэма об Отцах Школы Чистой Земли» (косо-васан) буддийского монаха Синрана (Япония, кон. 12 – сер. 13 вв.); касыда (лиро-эпический жанр в доисламской, джахилийской, арабской поэзии, позднее – мусульманских стран) арабского поэта 13 в. Бусири «Плащ пророка» («Бурда») и др.

Европейская история жанра началась древнегреческими Г., исполняемыми во время ритуальных празднеств в честь богов, а также на состязаниях рапсодов. К наиболее именитым сочинителям Г. принадлежат Арион, которого считают основателем хорового дифирамба, Лас Гермионский, Фалет Критский, распространивший этот жанр в Спарте, Терпандр и Сакад Аргосский, Архилох, Алкман, Пиндар, Клеанф, Са(п)фо и другие. О популярности Г. свидетельствует тот факт, что в Малой Азии существовало наряду с объединением «гомеридов» (эпических поэтов) и товарищество «гимнидов».

Античный Г. имел множество модификаций в зависимости от предмета восхваления и его ритуальной формы. Так, пеан (от глагола «бью»), как и торжественная нома (от слова «закон»), предназначался Аполлону, Дионису пели дифирамбы и т.д. Наиболее величественные Г. обычно посвящались Аполлону, Деметре, Гермесу и Афродите. Помимо культовых, существовали и Г., сопровождавшие типичные события человеческой жизни (например, свадебные – гимней от имени бога супружества – и эпिताлий). Гимн, исполняемый во время шествия, именовался просодией, девушками – парфением (существовал и хор мальчиков), танцевальный – гипорхемой. При этом строго соблюдалось ритуальное предназначение каждой разновидности Г.

В стилистическом отношении различались гекзаметрические и мелические Г., т.е. связанные с традицией песенной лирики. Основоположником первых был, очевидно, малоазийский поэт из г. Ликий Олен, которому приписывают (Геродот) и создание

делосских Г. (по названию Деллос – острова, родины Аполлона), хотя возникновение этого жанра связывают еще с мифическим поэтом Орфеем. Гекзаметром написаны так называемые «гомеровские» Г., Г. александрийского поэта Каллимаха, орфические Г. (по имени Орфея) и Г. Прокла. «Гомеровские», эпические по своему характеру, включали в себя восхваление (энкомий) бога, рассказ о его доблестной жизни (ареталогия – от греч. arete – мужество), обращенную к нему просьбу о заступничестве (инвокация) и т.д., провозглашение его имени при обращении к нему и при прощании с ним (анаклеза и эпиклеза), ожидание выноса из храма изображения бога (эпифания). Эти ритуальные по значению композиционные компоненты станут впоследствии жанрообразующими. Стиль Г. Каллимаха, был, наоборот, «приземленным», порой лукавым, во многом декоративным, что приводило к снижению типичного для Г., тем более, «гомеровского», высокого жанрового пафоса.

Приблизительно ко 2 в. н. э. сформировался сборник орфических Г. На него очевидное влияние оказали такие философские школы, как пифагорейская, гераклитовская, стоическая, а также орфическая традиция (не случайно сборник предварялся обращением к Мусею – учителю Орфея). Объектами жанровой рефлексии, кроме греческих богов, были и малоазийские боги (например, Исида), упоминаются в Г. и аллегорические персонажи: Протогон, воплощающий светносные начала жизни, Природа, Закон (номос). Кроме орфических, к философским Г. относятся и Г. Прокла.

Что же касается «мелических» Г., то они разнообразны по метрике и строфике. К прославленным гимнографам этого направления принадлежат Алкей, Симонид Кеосский и Вакхилид. Мелические Г. имели влияние на дальнейшее развитие жанра, наиболее продуктивным периодом которого было Средневековье, создавшее христианскую модификацию Г. – не без освоения опыта иудейских псалмопевцев.

Наиболее знаменитыми средневековыми творцами Г. были Амвросий Медиоланский, литургические тексты которого предназначались для хорового исполнения, а также Аврелий Пруденций – автор Г. о первых христианских мучениках («Книга о венцах») и «Повседневных гимнов», каждый из которых был приурочен к тому времени, в которое надлежало молиться в память о хронологически соответствующих событиях Нового Завета.

Свой вклад в формирование христианской гимнографии внесли Августин Блаженный, одним из первых наряду с Амвросием Медиоланским использовавший «ритмы», т. е. силлаботонику (ямб и хорей), и тем самым нарушивший метрическую традицию античной гимнографии, и византиец Роман Сладкопевец, создававший Г. опять-таки в отличие от античной версификации на тонической основе. Его произведения, полупрозаического, полустихотворного характера, слагались из равносложных стрóf (икосов) с постоянным рефреном, при этом ритм каждого из строфических отрезков соизмерялся количеством ударений. Создавали Г. и поэты так называемого «Каролингского Возрождения» (Павел Диакон; Валахфрид Страбон, Седулий Скотт, Годескальд и др.), использовавшие вслед за Пруденцием опыт античного стихосложения («метры»), в частности, строфику, а также упрощенную силлаботонику («ритмы»), и силлабику («секвенции»). Однако постепенно упрочивается значение ритмической модели как более соответствующей живому, аудиторному исполнению Г. Композиция средневекового Г. во многом повторяла античный. Она включала в себя обычно вступление, похвальное слово святому (энкомий), рассказ о его муках (диегесис), молитвенное обращение к нему о заступничестве (инвокация) и заключение.

Жанровыми модификациями христианского Г. стали кондак и акафист (православные), секвенция (католический), литания (протестантский). К другим жанрам

христианской гимнографии относятся стихира, канон и троп (здесь: диалогический жанр христианской литургической поэзии)¹.

В культивировании христианского Г. нельзя не отметить роль сирийского поучительного жанра, основателем и классическим исполнителем которого был писатель 15 в. Ефрем Сирин, мадраша (от dras – «протоптать», родственное арабскому madrasa – в современном понимании «школа» и еврейскому midras – «учение»). Для мадраша характерны изосиллабизм и твердая строфа с обязательным рефреном, что повлияло на формирование кондака, а также согита (диалогическое повествование на священные сюжеты в строго метрической форме), структура которого отразилась в тропе и секвенции.

Традиция христианских Г. в дальнейшем не прерывается: шаракан (средневековый армянский духовный Г.) «Сверхсолнце Востока» К. Ерзнкаци (Армения, 15 в.), «Гимн Христу перед последним отплытием в Германию» (1619) и «Гимн Богу, моему Богу», написанному во время болезни» (1623) Д. Донна, «Гимны господу нашему» (опубл. в 1652) Р. Крэншо, «Гимн в честь Святой Цецилии» (1687) Д. Драйдена – английских поэтов-метафизиков, «Ближе, Боже мой, к Тебе, ближе к Тебе!» (1841) Сары Флауэры Адамс (Англия); «Гимн о премудрости Божией в солнце» (1760) А. Сумарокова, «Песнь Всемогущему» (1782) Ф. Ключарева, «Гимн Богу» (1794) И. Дмитриева, «Гимн. *О боге нам гласит времен круговращенье...*» (1804) В. Жуковского, «Гимн Богу» (1822) В. Туманского, «Пасхальный гимн. *Христос воскрес! Христос воскрес!*» (1910) И. Северянина.

Продолжается в европейской гимнографии и антологическая традиция: «Гимн Венере» (1807) Н. Гнедича (перевод приписываемого Гомеру «Гимна Афродите»), «Гимн Пана» (1820) П. Б. Шелли, «Гимн Афродите» (1889) М. Лохвицкой и одноименное (1912), написанное гекзаметром, В. Брюсова, «Гимн красоте. *Слава, Киприда, тебе...*» (1889) Д. Мережковского, «Орфический гимн» (2010) с заимствованием древнегреческой хоровой триады – строфа, антистрофа, эпод – К. Канаки. В эту традицию вписывается и вакхический Г. Будучи языческим, генетически обусловленным античной анакреонтикой («Гимн Вакху» Горация), он оппозиционен христианскому Г., пародируемому в позднесредневековой лирике вагантов, и не случайно актуализируется в эпоху Возрождения и барокко: «Вакхическая песня» Л. Медичи из цикла «Карнавальные песни», 1490–1491 (Италия), «Виноградная лоза» (1720-е) А. Сент-Амана (Франция), поэма Д. Хейнсия (Нидерланды) «Гимн Вакху», опубл. в 1616.

В поэзии Нового времени светский Г., представленный именами П.-Б. Шелли («Гимн интеллектуальной красоте», 1816), Р.У. Эмерсона («Конкордский гимн», 1837, посвященный открытию памятника в честь битвы за независимость США), Ш. Бодлера («Гимн красоте», сб. «Цветы зла», 1857), итальянца Дж. Кардуччи («Гимн Сатане», 1865), М. Йохумссона («Гимн тысячелетию Исландии», 1874), М. Икбала («Гимн Индии», 1911); испанки Габриэлы Мистраль («Гимн тропическому солнцу», сб. «Рубка леса, 1938); в русской поэзии – Г. Державина («Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества», 1812), К. Фофанова (реквием «Гимн отстрадавшим», 1896), А. Блока («Гимн Солнцу, 1904), В. Шуфа («Полтава. Гимн Петру Великому», 1909), Э. Багрицкого («Гимн Маяковскому», 1915), В. Каменского («Гимн 40-летним юношам», 1924), А. Смирновой-Марли («Гимн новой России. *Друг, вставай! Нас зовет испокон веков Россия...*», 1991), М. Коробова («Гимн мату», 1993).

Нередко Г. объединяются в циклы и книги: «Гимны природе» (1497) М. Марулло (Италия), «Большие гимны» (1770-е) И. В. Гете, «Ольнейские гимны» (1779) У. Купера (Англия), «Гимны к ночи» (1800) Новалиса; «Гимны» Ап. Григорьева (вольные переводы немецких поэтов И. Гердера, Ф. Шиллера и И.В. Гете из сборника масонских песен, изданных в Берлине в 1813 г.), цикл «Гимны к материи» из сб. «Дикая порфира» (1912)

¹ См.: Иванюк Б.П. Жанры литургической поэзии: акафист, антифон, канон, кондак, литания, молитва // Филологос. Выпуск 15 (4). Елец, 2012. С. 23–28; Иванюк Б.П. Жанры литургической поэзии: псалом, секвенция, стихира, троп // Филологос. Выпуск 16 (1). Елец, 2013. С. 20–24.

М. Зенкевича, серийные (2006) «Гимн Рунету – первый вариант», «Гимн Рунету на мотив "Марша веселый ребят"», «Гимн Рунету на музыку Александрова» К. Григорьева.

Часто Г. включаются в тексты в роли композиционной вставки: «Гимн Вишну» в поэме «Песнь о пастухе» («Гита-говинда») Джаядевы (Индия, 12 в.), «Гимн крестьянству» из романа «Симплиссимус» (1668) Г. Гриммельсгаузена (Германия), английские «Гимн. О Боге нам гласит времен круговращенье...» в поэме Дж. Томсона «Времена года» (1726–1730) и «Гимн Пану» в поэме «Эндимион» Дж. Китса (1817), «Гимн чуме» в «Пире во время чумы» (1830) А. Пушкина, «Гимн смерти» и «Гимн бессмертия» в поэме «Мир Сатаны» (опубл. в 1841) Х. де Эспронседы (Испания), «Гимн Вакху» в поэме А. Кроули (Англия) «Орфей» (опубл. в 1905), «Гимн брату Солнца» (св. Франциску Ассизскому), завершающий «Ассизские хроники» (1947) Р. Брандштеттера (Польша).

Тематическое разнообразие Г. трудно поддается систематизации. Кроме религиозных, свадебных (гимней «Эй, потолок поднимайте, / О Гимней!» древнегреческой поэтессы 7–6 вв. до н.э. Сафо), корпоративных и других, существуют национально-государственные (например, французская «Марсельеза», 1792, Р. де Лиля; «Мазурка Домбровского», или «Марш Домбровского», 1797, Ю. Выбицкого; российский Г. «Боже, царя храни...» В. Жуковского на музыку А. Львова, впервые исполненный в 1833 г.; израильский Г. «Надежда», 1876 или 1877, Н.Х. Имбера; «Обожаемая земля», 1899, Х. Пальмы-и-Веласкеса, ставшая гимном Филиппин; индийский «Душа народа», 1911, Р. Тагора; «Азербайджан», 1933, С. Вургуна; общеславянский Г. «Гей, славяне!», 1834, С. Томашика и др.), политические, в частности революционные, Г. (написанный по просьбе Дж. Гарибальди «Гимн гарибальдийцев», 1860, с жанровыми мотивами призыва – Л. Меркантини; патриотическая песня В. Свенцицкого «Варшавянка», 1883, которая была национальным, а потом стала благодаря вольному переводу в 1905 Г. Кржижановского русским революционным Г.; «Гимн. Вместо пролога. *«Вечный революционер»*, 1880, И. Франко; «Интернационал», 1871, Э. Потье и его многочисленные, в частности, русские подражания – «Гимн труду», 1904, Ф. Шкулева, «Гимн рабочим», 1905, Н. Минского, «Гимн свободе», 1905, А. Коца), партийные Г. («Марсельеза социал-шовинистов», 1916, И. Логинова), этиологический «Гимн праотцам, или О началах рода человеческого» (1822) Дж. Леопарди (Италия).

Подчеркнем, что нередко тексты сочинялись вне установки на Г., но их формосодержательные признаки, а также исторические обстоятельства придали им соответствующее жанровое значение, к примеру, сколий (европейская застольная песня) вагантов, преобразованный в корпоративный Г. студенчества *“Gaudeamus”*; хорал «Твердыня наша – наш Господь» (1529), ставший гимном немецкой Реформации, М. Лютера; песня «Король Кристиан стоял у высокой мачты» (1778) Э. Йоханесса был утверждена в статусе национального Г. Дании; государственный гимн США «Звездное знамя» первоначально был частью поэмы «Оборона форта Макгенри» (1814) Ф. С. Кея; греческий и кипрский национальный «Гимн свободе» – из одноименной поэмы (1823) Д. Соломоса; псалом «Коль славен наш Господь в Сионе...» М. М. Хераскова на музыку Д. Бортнянского (1794) служил неофициальным национальным гимном, стихотворение А. Плещеева «Вперед! без страха и сомненья...» (1846) получило название «Гимн петрашевцев».

Обретение Г. тематической и стиливой свободы приводит к разрушению его жанровой матрицы, в частности, к возможности иронического «завора» между темой и жанровым пафосом, и в этом плане показательным является возникновение Г.-бурлеска («Гимн бороде», 1757, М. Ломоносова, вызвавший полемический «Гимн голове», приписываемый В. Тредиаковскому; «Гимн взятке», 1915, «Гимн обеду», 1915, и др. В. Маяковского; «Гимн перцу», 1960, Н. Матвеевой), сатирического Г. («Гимн цензору. *Цензор! Ты надо мной, как Цезарь*», «Гимн цензору. *Вы говорите, якобы...*», «Гимн цензуре» и «Гимн цитате» из сб. 1973 г. «Дракон на крыше» И. В. Елагина), ироничного («Гимн. *Мы жертвою пали в борьбе роковой...*», 1992, Ю. Арабова, прототекстом которого

является революционный похоронный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» на слова А. Амосова, псевд. Архангельский, 1870-е). В этой ситуации особое значение приобретают названия произведений, что, конечно же, не является гарантом соблюдения автором соответствующего жанрового стиля. Кроме того, в соответствии с закономерностью расподобления жанрового канона, приводящего к диффузии разных жанров, особенно типологически подобных, идентификация каждого из них – дело трудоемкое или даже бесполезное. В данном случае это касается, помимо Г., дифирамба, оды, похвалы и др. (например, поэма У. Уитмена «Песня о себе», 1855, пафос которой позволяет в равной степени отнести ее к любому жанру панегирической типологии). В таких случаях необходимо учитывать любые авторские указания на жанровую принадлежность произведения.

А.Н. Паикуров
A.N. Pashkurov

ТАЙНОПИСЬ В РУССКОЙ МАСОНСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА

CRYPTOCRACY IN RUSSIAN MASONIC POETRY OF THE 18TH CENTURY

Масонство в русской литературной культуре XVIII века становится постепенно очень значимым фактором. Наряду с журналами и прозой, главные силы концентрируются в русской масонской поэзии, представленной такими именами, как: М. Херасков, В. Майков, П. Икозов, Ф. Ключарев и ряд других. Велико значение философских трактатов масонов, в них анализируются проблемы духовной жизни человечества в контексте общих законов мироздания. В настоящей статье рассматриваются ведущие архетипические подтексты русской философской поэзии последней трети XVIII – начала XIX столетий, на материале феноменологии масонской поэзии. Центральным исследуемым симвоолообразом выступает образ Добродетели. Для создания полной картины, привлекаются данные из истории мировой и отечественной философской мысли. Одной из приоритетных установок становится вопрос о влияниях масонской поэзии, с одной стороны, на генезис и эволюция сентиментализма, с другой стороны, – на эволюцию предромантической поэтики. Творчество ведущих поэтов масонского круга рассматривается с выявлением ведущих архетипов их нравственно-философской программы. Ведущими уровнями программы выступают следующие: а) обретение человеком «сердечного света»; б) наполненность Любовью к людям и Верой; в) осознание Бога в себе и, соответственно, своего сердца как Престола Бога; г) погружение в милосердие и любовь Бога, а через это – осознание «света Истины»; д) «подражание Истине» как школа поиска Добродетели; е) полет Души и бессмертного Духа к Божеству. В диалектике мироздания, представляющем напряженное энергетическое поле между Светом и Тьмой, именно феномену Добродетели уготована ведущая примиряющая гармонизирующая срединная роль. Тексты цитируются в том числе по ведущим оригинальным масонским изданиям последней трети XVIII – начала XIX веков, при необходимости привлекаются данные и весьма обширной переводческой деятельности русских писателей-масонов.

Ключевые слова: *русская литературная культура последней трети XVIII века; философско-эстетическая мысль; масонская поэзия; тайнопись; культ Добродетели.*

Freemasonry gradually becomes a very significant factor in Russian literary culture of the 18th century. Along with magazines and prose, the main forces are concentrated in Russian Masonic poetry, represented by such names as: M. Kheraskov, V. Maikov, P. Iksosov, F. Klyucharev and a number of others. The philosophical treatises of the Masons are of great importance; they analyze the

problems of the spiritual life of humanity in the context of the general laws of the universe. This article deals with basic archetypical implications of Russian philosophical poetry of the last third of the XVIII-th and the beginning of the XIX-th centuries based on material of the Masonic poetry phenomenology. The central symbol-image under study is the image of Virtue. To create complete picture, the history data of the world and national philosophical thought are involved. The issue of the Masonic poetry effects on the genesis and evolution of sentimentalism, on the one hand, and on the evolution of Pre-Romantic poetics, on the other hand, becomes one of the priority goals. The creative work of leading poets of the Masonic circle is studied with revealing of basic archetypes of the irthoral and philosophical program. The key levels of the program are as follows: a) acquisition of "the heart light" by a human being; b) fullness with Love to people and Faith; c) consciousness of God in oneself, and of one's heart as The Throne of God, correspondingly; d) immersion in God's mercy and love, and through it – consciousness of "the light of Truth"; e) "imitation of Truth" a school of Virtue search; f) flight of Soul and immortal Spirit to the Deity. It is for the phenomenon of Virtue, that a leading reconcil in gharmonizing medial role is in store in dialectics of the universe representing an intense energy field between Light and Darkness. The texts from basic original Masonic editions of the last third of the XVIII-th and the beginning of the XIX-th centuries are cited as well, also data on broad enough translation activities of Russian Masonic writers, if considered necessary, are used.

Key words: Russian literary culture of the last third of the XVIII-th century; philosophical and aesthetic thought; Masonic poetry; cryptography; the cult of Virtue.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-33-39

На феномене русской масонской поэзии XVIII века сходятся сразу несколько «уровней» «тайных шифров».

Во-первых, сама поэзия в литературной культуре России первого века Нового времени представляет собой зачастую сложную систему многозначной и многослойной тайнописи: от этапов становления ее языка и стиля – и завершая символикой архетипов. Все это демонстрируют нам еще произведения порубежья конца XVII – первых десятилетий XVIII столетий, исполненные в синтезе традиций барокко и предклассицизма.

Во-вторых, входящее после реформ и иных проектов Петра Великого в словесность масонство также все уверенней и обширней распространяет свои «тайные знаки» – и прежде всего, безусловно, именно в лидирующем поэтическом роде.

В-третьих, на пересечении двух выше означенных векторов влияния, складывается и расцветает собственно сама масонская лирическая «тайнопись». Именно она во многом становится неким «потаенным кормчим» практически всей литературной культуры России, особенно – к периоду последней трети XVIII века.

Остановимся на центральнейшем явлении – философии Добродетели, представляющей центр как собственно масонской Тайны, так и нравственно-эстетических исканий отечественных писателей-идеологов. Добродетель, пользуясь образным определением из поэтической онтологии виднейшего лирика-масона М.М. Хераскова, – «внутреннее зеркало» феноменологии русской поэзии этой эпохи.

Идеал «добродетельности» в неразрывной связи с феноменологией Прекрасного, был глубоко усвоен русской словесностью Нового времени уже с первых шагов классицизма, причем в синтезе зазвучали здесь как возрожденные традиции античного мирозерцания (ср. известнейший, почитаемый и в античности и, позже, в русском сентиментализме, идеал калокагатии), так и новые законы европейского Просветительства (особенно – каноны английской «моральной философии», вспомним ключевую фигуру Дж. Локка). Но с представлениями о «возвышении Духа» и духовного преобразования мира через

внутреннюю энергию человечества в философии эстетики сплав идеологии добродетельности произошел позже: в эпоху интенсификации контактов с новейшей литературой и философией Германии (от Зюльцера – Эшенбурга – Геллерта – к Канту) и, что первостепенно важно, – в самой «переходной» литературе последней четверти XVIII – начала XIX вв., ознаменованной в первую очередь диалогом взаимопроникающих сентиментализма и предромантизма.

Не случайно Н.М. Карамзин в программной статье «Что нужно автору» прямо указывает на то, что мыслящему писателю непреложно необходимо прежде всего «... *возвыситься* до страсти к добру, питать в себе святое, *никакими сферами не ограниченное* желание всеобщего блага...» [6, 301] (*курсив мой – А.П.*) (кстати, далеко не маловажное обстоятельство: этот знаменитый писатель также на заре своего славного литературного пути испытал учительское влияние масонства..!)

* * *

Начиная еще с Платона, внутренняя добродетель человека понималась как единственный путь его возвышения, поступенчатого восхождения по «лестнице» постижения мира [9, 411–475].

Эпоха европейского раннего Просвещения возвращается именно к платоновской теории – так, будущий наставник и кумир русских сентименталистов, Э. Шефтсбери, создает свое «Исследование о добродетели и достоинстве». Одно из наиболее заметных русских масонско-сентименталистских изданий последней четверти XVIII века, «Утренний свет» Н.И. Новикова, вновь «подхватывает» освященную временем традицию: «Добродетель есть красота человека, творения *возвышенного* над бездушным и зверским миром ...» [15, 35] (*курсив мой – А.П.*). Почти тождественная идея, как замечает Н.Д. Кочеткова, была неотъемлемой «частью» и собственно канонов русского масонства, в частности, в кружке И.Г. Шварца, считавшего, что «добродетельные знания» «... *делают* его <человека – А.П.> лучшим и *с возвышенными* и очищенными *чувствами*» [7, 125] (*курсив мой – А.П.*).

Интересно при этом, что еще один из лидеров древнерусской литературной культуры ее завершающего периода, Симеон Полоцкий, прямо ориентировал свою мистерию «Вертоград многоцветный» (1676–1680) на «статус» высокой «бог вдохновленной» словесности, стремился доказать, что «... *добродетель* человека прославляет, для того, что она сама *бессмертна*» [13, 186]. Итоговая же цель, долг Поэта – «... *возвысить* человека, приблизить его к *постижению духовных* и моральных *истин*», понимая в целом – «... Поэт – это великий моралист. Просвещая и воспитывая людей, он *«апостольствует»*» [13, 187] (*курсивы мои – А.П.*).

В XVIII столетии, и все уверенней – в приближении к интересующему нас здесь «масонскому пласту» – растет влияние и философско-эстетической мысли Германии, в т.ч. – так наз. предклассического периода философии.

Так, И.-Г. Зюльцер в «Общей теории изящных искусств ...» (1771) поместил такие примечательные суждения: «... <при постижении мира и его тайн – А.П.> возвышаются дух и сердце, душа получает как бы высокий импульс» [17, 98].

Столь же велика роль и другого учителя русских писателей в «возвышенной Добродетели» – «добросердечного Геллерта». В «Московском ежемесячном издании» за 1781 год (Ч. II) издатели поместили показательную речь Х.-Ф. Геллерта «О действии наук над сердцем и нравом человеческим» в переложении видного масона – И.П. Тургенева.

По убеждению Геллерта, внутреннюю Добродетель человеку должно непрестанно в себе «... *возвышать упражнением*» [14, 3], чтобы на высшей ступени, дойдя до преклонения перед Богом – творцом Бытия, признать все человечество, «... людей вообще [...] членами единого величайшего семейства божиего...» [14, 12].

Ярко ощутимая религиозная акцентированность дидактики Геллерта привлекла к его сочинениям самое пристальное внимание и «борцов за новую религию» – масонов². К примеру, Ф. Краснопевков переводит лирическое рассуждение немецкого философа «Христианин» («Утренний свет», 1779, Ч. VII), а И.П. Тургенев – еще и «Примечания на священное писание, выбранное из Геллерта» («Московское ежемесячное издание», 1781, Ч. III, № 10).

Наследует и во многом завершает эту традицию легендарный Иммануил Кант. В его «Критике способности суждения» (1790) кульминации достигает концепция, согласно которой «... пройдя через купель нравственности, обретает для человека безграничные духовные потенции» [Гулыга 1994: 27] (*курсив – мой: А.П.*).

В литературно-философском исполнении тайнопись Добродетели обретает новое звучание в близкой по духу уже и складывающемуся романтизму школе Эдварда Юнга и других «поэтов ночной меланхолии и скорби». Юнговские «Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742–1745) с 1778 года в «Утреннем свете» регулярно переводит лидер масонства А. Кутузов, и он же, уже в 1785 году, выпускает отдельным изданием «Плачь Эдуарда Юнга ...». А.Н. Пыпин в этой связи, обобщая суждения в том числе и немецких исследователей, счел возможным говорить и о своеобразном «мистически сентиментальном лунатизме» масонов [12, 43].

Масонов интересовал в первую очередь моральный аспект поэтики юнгианства, в том числе и прежде всего – идеология духовного Бессмертия.

Еще на заре русского сентиментализма тема бессмертия души как одна из непреложных основ нравственного мировоззрения писателя утверждается в своих правах у соратника М.М. Хераскова, поэта, также вступившего в масонство, В.И. Майкова. Творчески наследуя и развивая широко распространенное в масонских кругах учение И.Г. Шварца (1751–1784), и частью – его ученика В. Золотницкого (ср. трактат «Доказательство бессмертия души человеческой ...» СПб., 1780), Майков во многом средоточием и философским ключом своей поэтической системы делает «... метафору света, как надежды или спасения, даруемого Богом» [8, 183].

* * *

Наряду с «общественной», направленной «вовне» стороной (миф о Золотом веке Астреи), масонская поэтика имеет и свою «внутреннюю сферу». Эта область, и связанная в конечном итоге с идеей Добродетели, выводит нас на учение масонов о перво-человеке Адаме Кадмоне, о борьбе Света и Тьмы в мироздании и, наконец, о духовном самосовершенствовании как пути преодоления подобного трагического кризиса.

При устойчивом постулировании господства сил Тьмы в современном мире, апокалиптических мотивов греховности и падения, масоны, однако, генеральное свое внимание стремились перенести на пути преодоления всего этого, главным из которых для них оказывается Свет. Говоря словами обрядности «вольных каменщиков», «... внутри него <человека – А.П.> есть некая искра нетленная, придерживающая тому Великому [...] Существо, которое есть источник жизни и нетления, которым содержится Вселенная» [11, 107]. В итоге закономерно возникает важнейшая демаркационная граница: как отмечал высоко чтимый масонами эсхатологический философ XVII столетия Дж. Пордедж (Иоанн Пордеч) (1607–1681), пролегает она между «внутренним» и «внешним» человеком, а это, в свою очередь, совпадает с той чертой, которая разделяет «сей мир» и «Вечность».

Вновьобретение утраченного Эдема, возвращение в «храм Природы и Милосердия» возможно, согласно верованиям масонов, исключительно путем «возвышения через Добродетель» (ср. изыски русских теоретиков масонства: «Добродетельная душа, или Нравоучительные правила в пользу и научение юношества ...» (1777) А.А. Артемьева; «О

² Показателен взгляд германских исследователей на «диалог» геллертианства» и философских воззрений масонов новиковского окружения [16, 44–57]

добронравии» (1782) С.И. Гамалеи; «О добродетелях» (между 1789 и 1791 гг.) В.М. Милонова; «Начальная дверь к христианскому добронравию ...» (1805) – интерпретация А.Ф. Лабзиным учения Г.С. Сковороды, и ряд других примеров).

Система «восхождения» выстраивается очень стройная. Над «царством Тьмы», юдолью падших духов и «злых человеков», располагаются как бы три ореола Света: «чувственный», «духовный» и «не созданный Божественный», «Двигателем» все системы, определяющим направление вектора Бытия, оказывается иерархия Духов: от «нижнего ранга» управителей воздуха, земли и воды – ко второму «классу» «верхнего яруса»: «духам звездным» (огня)³ – и, наконец, к царству первого «класса»: духам «чисто ангельским» [1, 205].

Для человека в этом «окружении» первая ступень Высшей Цели – «возвращение внутрь сердца нашего» (по терминологии видного масона Захара Карнеева [1, 201]). Второй ступенью непреложно следует осознание того, что «... *возвышая и познавая себя*, человек познает и *возвышает всю натуру*» [1, 209] (*курсив мой – А.П.*). В последнем моменте весьма примечательно актуализируется представление о Гармонии, не случайной в масонской среде был известен и любим трактат Ф. Видал-Комнена (ум.1670) «Гармония мира» (в переводе И.С. Гагарина (кон. XVIII века) это звучало как: «Согласие мира»).

В мире, осознаваемом как единство противоположностей Света и Тьмы (ср. речь Ф.П. Ключарева – «Целое масонство есть учение о мрачности и свете» (1783)), Добродетель понимается как универсальное срединное звено между Божественным началом и Смертью. В итоге, душе человека, как учил один из западных предтеч русских «вольных каменщиков» Гуго де Бальма (конец XIII – начало XIV вв.), необходимо пройти по возрастающей три пути: Очищения, Просвещения и собственно Соединения (слияния с божественной сущностью). Осуществить это возможно исключительно посредством «добронравия» (С. Гамалея), «веры, надежды и любви» (З. Карнеев), «терпения» (И. Карнеев), созидания «внутренней церкви» (Ив. Лопухин).

Усиление акцента на «полюсе Смерти» в русской литературе, с 70–80-х годов XVIII столетия, приводит к очевидному нарастанию «мотивов катастрофичности», подчас даже – «картин тотального космического разрушения» [11, 101]. Круг охвата подобной идеологией творчества различных авторов широк, а ведущими магистральными линиями по праву должно признать модели С.С. Боброва и Г.Р. Державина.

При этом, что интересно, феноменология Бога, напротив, выполнена масонскими учениями в гораздо более светлой и эмотивно-чувствительной тональности (ср. трактат Ив. Карнеева «О истинном свете, который есть Христос» (1790)). «Отец богов! в тебе все твари признают / И бесконечную и сильну добродетель ...» – постулировал еще в 1772 году в альманахе «Вечера» «Гимн Клеанфа Греческого стихотворца и стойка, жившаго за триста лет до Р.Х.» [2, 41]. В стансах «Всегда ли тленной красотою ...», в том же издании, поэтика Возвышенного Божественного получила еще более определенное *почти-сентименталистское* завершение: «А нам сокровище нетленно, / Нам щастье общее дано; / ... / В сердцах у нас лежит оно... » [3, 206].

Яркую панораму близких чувствительности сентиментализма представлений о Божественной Добродетели дает такое известнейшее масонское издание Н.И. Новикова, как «Вечерняя заря»⁴:

³ Заметим, что в поэтической картине переплетающихся на рубеже столетий позднего классицизма и рождающегося романтизма, символа Огня – один из самых постоянных (ср. фактически всю поэтофизику С.С. Боброва, «Солнце неподвижно между планетами» (1798) И.П. Пнина, «Огонь» (1811) М.А. Дмитриева-Мамонова и т.п.).

⁴ Необходимые курсивы в последующей таблице мои – А.П.

**Возвышенное Божественное в русской масонской поэзии
(на материале публикаций журнала «Вечерняя заря»)**

<i>Автор, произведение</i>	<i>Ключевая формула</i>	<i>Тематическое содержание (поясняющий комментарий)</i>
П.Икоsov «Глас Божий к человеку»	«Вселенной поле зри широко, / Где мудрость с силой я явил [...]. Не ясно ли оттоле зрится, / Что сам в тебе Вселенной Царь» [4, 43]	Божественное Возвышенное через проблему «внутренней церкви», углубление в себя и в само-познание
Ф.Ключарев «Песнь Всемогущему»	«Ты море без конца, я зрю и изумляюсь, / И в милосердие Твое весь погружаюсь...» [4, 77] «Ты верен, благ, всещедр, любовию сияя!» [4, 80]	Темы Милосердия и Любви

Для идеологии масонства первостепенно важна в аспекте следующая «цепь превращений»:

- а) обретение человеком «сердечного света»;
- б) наполненность Любовью к людям (ср. из «Вечеров»: «Любите ближних, человеки...» [3, 206] или в «Вечерней заре»: «чувствование всеобщей любви к людям» [4, 112]) и Верой;
- в) осознание Бога в себе и, соответственно, своего сердца как Престола Бога;
- г) погружение в милосердие и любовь Бога, а через это – осознание «света Истины»;
- д) «подражание Истине» как школа поиска Добродетели;
- е) «полет душевных крил» бессмертного духа к Божеству.

Говоря о сентименталистских акцентах в феноменологии масонского Возвышенного нельзя обойти вниманием и «законодательный» альманах «Магазин свободно-каменьщической» (1784).

Определяющие мотивы поэтики Возвышенного Добродетели разворачиваются здесь в такой картине⁵:

**Поэтика Возвышенного Добродетели
(на примере публикаций масонского альманаха
«Магазин свободно-каменьщической»)**

<i>Поэтика Богоосвященного Света [10]</i>	<i>Кульt сердца [10]</i>	<i>Добродетель как «храм Вечности» [10]</i>
1) «... И свет умножится чрез свет» («Ликуйте, братья, пусть свершая...» [10, 127])	1) «Возвысим в нас сердечный глас» («В усердном пенье поздравляем...» [10, 128])	1) «Блаженством исполненна вечная сень...» («Здесь в собраньи...» [10, 131])
2) «Истинны рукою / Ведомы к покою, / Зрим лучезарный троякий свет» («Здесь в собраньи Братия почтенны...» [10, 130])	2) «Превыше всех земных корон / Ты царствие сердечно!» («Пред закрытием столовой...» [10, 137])	2) «Оставя тленность мира, / [...] / Проникнешь до эфира / Зреть стройность, красоту» («Новопринятому брату» [10, 132]) 3) «Святая добродетель / В тебе устроит храм. / Ты будешь ей свидетель / И брат ее сынам» (то же [10, 133])

⁵ Необходимые выделения в цитируемых фрагментах сделаны мной: А.П.

Бесспорно, что определяющее русло системе «задает» философия Православия, которую и стремились «переконструировать» масоны, сплавив ее с целым рядом других культуруфилософских явлений (к примеру, с древней каббалистикой, средневековым мистицизмом, новоевропейскими научными концепциями, типа немецкого пиетизма конца XVII столетия или учения Л.-К. Сен-Мартена). Важен здесь тот факт, что как раз масонство во многом служило своеобразным «передаточным звеном» между многовекторнейшей мировой философско-эстетической мыслью и художественной философией сентиментализма.

1. Вернадский Г.В. *Русское масонство в царствование Екатерины Второй* / под ред. М.В. Рейзина, А.И. Серкова. СПб., 1999.
2. *Вечера*. 1772. 2-е изд. М., 1788. Ч. I.
3. *Вечера*. СПб., 1772. Ч. II.
4. *Вечерняя заря*. 1782. Ч. III.
5. Гулыга А.В. *Эстетика Канта* // Кант И. *Критика способности суждения*. М., 1994. С. 9–35.
6. Карамзин Н.М. *Что нужно автору?* // *Русская литературная критика XVIII века*. М., 1978. С. 300–302.
7. Кочеткова Н.Д. *Литература русского сентиментализма*. СПб., 1994.
8. Кукушкина Е.Д. *Тема бессмертия души у В.И. Майкова* // *XVIII век*. СПб., 1999. Сб. 21. С. 177–184.
9. Лосев А.Ф. *Классическая калокагатия и ее типы* // *Вопросы эстетики*. М., 1960. Вып. 3. С. 411–475.
10. *Магазин свободно-каменнической: в 2 ч*. М., 1784. Т. I. Ч. 2.
11. Николаев Н.И. *Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века*. Архангельск, 1997.
12. Пытин А.Н. *Масонство в России: XVIII и первая четверть XIX вв.* / ред., прим.: Г.В. Вернадский, С.С. Москаленко. М., 1997.
13. Сазонова Л.И. *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII вв.)*. М., 1991.
14. *Статьи, избранные из нравоучения добродушного Геллерта, посвящаются всем, любящим веру и добродетели Христианские М...мь Т...мь*. СПб., 1820.
15. *Утренний свет*. 1778. Ч. 2.
16. Brang P. *A.M. Kutuzow als Vermittler des westeuropäischen Sentimentalismus in Russland (zum Problem der Atributierung anonymer Werke des XVIII Jhs.)* // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1962. Bd. 30. P. 44–57.
17. Sulzer J-G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphab. Ordnung der Künstwörter auf einander folgenden Artikeln ausgedruckt*. Leipzig, 1771. P. 97–114.

С.В. Жилияков
S.V. Zhilyakov

МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ВЯЧ. ИВАНОВА: КОНЦЕПЦИЯ И ЖАНРОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

MNEMONIC POETICS OF VYACH. IVANOV: CONCEPT AND GENRE EMBODIMENT

В статье рассматривается мнемоническая составляющая поэзия Вяч. Иванова. Использование мотивов и темы памяти продиктовано твердой убежденностью поэта и ученого в существование единого источника лирики, генетически связанного с прадиионисийством – культовой праосновой всех видов искусств, включая поэтическое. Представление темы памяти, исходящей из данной теоретической установки, не выглядит поэтому второстепенным приемом, а, скорее, является методом духовного самопознания, проникновения в тайны мира, жанровое воплощение которых происходит слиянием лирического «я» с общей мнемонической организацией бытия. А так как память есть одновременно и неотъемлемый атрибут, и предикат мироздания, объединяющий времена, эпохи, стили, жанры, идеи, то в ракурсе индивидуальной реализации она и осуществляет частную проекцию универсальной (космической) идеи творения и преображения мира, проводником которой становится поэт. Как онтологическая первооснова и стихия, а также творческая функция память включается в поэтический текст как структурный компонент. В лирике Вяч. Иванова мнемоническая поэтика имеет ту особенность, что на нее оказывает существенное влияние выдвинутая автором теория генезиса поэтического искусства. Обращенная к доисторическим (мифоритуальным) истокам, она справедливо полагает в качестве первоначального состояния искусства синкретизм, характеризующийся нерасчлененностью родов и видов, целостным восприятием мира, где еще отсутствует рефлексивное мышление, отвечающее за классификацию литературных объектов, за которой так или иначе следует творческая активность поэта. Жанрово-родовой синкретизм и мифопоэтика, мнемонически ориентированные, напротив же, ставят знак тождества между поэтом и поэзией, определяют позицию лирического субъекта как имперсональную в своей сущности, стремящуюся преодолеть индивидуацию и соединиться с соборным человеческим началом, а также руководят жанровым сознанием автора, опирающимся, с одной стороны, на устоявшуюся в традиции номенклатуру мнемонических жанров, с другой же, модифицирующим ее.

Ключевые слова: память, идея, стиль, поэзия, мнемоническая поэтика, Вячеслав Иванов, символизм.

The article examines the mnemonic component of poetry in music. Ivanov. The use of motifs and themes of memory is dictated by the poet's and scientist's firm belief in the existence of a single source of poetry, genetically linked to Pradionism, the cult

foundation of all types of art, including poetry. Therefore, the presentation of the theme of memory, proceeding from this theoretical attitude, does not look like a secondary device, but rather is a method of spiritual self-knowledge, penetration into the mysteries of the world, the genre embodiment of which occurs by merging the lyrical "I" with the general mnemonic organization of being. And since memory is both an essential attribute and a predicate of the universe, uniting times, epochs, styles, genres, ideas, from the perspective of individual realization, it carries out a private projection of the universal (cosmic) idea of creation and transformation of the world, which the poet becomes the guide. As an ontological principle and element, as well as a creative function, memory is included in the poetic text as a structural component. In the lyrics of Vyach. Ivanov's mnemonic poetics has the peculiarity that it is significantly influenced by the theory of the genesis of poetic art put forward by the author. Turning to prehistoric (mythological) origins, she rightly considers syncretism as the initial state of art, characterized by the incoherence of genera and species, a holistic perception of the world, where there is still no reflexive thinking responsible for the classification of literary objects, which is somehow followed by the creative activity of the poet. Genre-generic syncretism and mythopoetics, mnemonically oriented, on the contrary, mark the identity between the poet and poetry, define the position of the lyrical subject as impersonal in its essence, striving to overcome individuation and connect with the collective human principle, and also guide the genre consciousness of the author, based, on the one hand, on the nomenclature of mnemonic established in the tradition. genres, on the other hand, modifying it.

Key words: *memory, idea, style, poetry, poetics, Vyach. Ivanov, symbolism.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-40-47

Поэзия Вяч. Иванова (1866–1949), «отщепенца миролюбивого, но несговорчивого», как его назвал С.С. Аверинцев [2, 10], вызывает своей подчас *нездешностью* и необычностью одновременно недоумение и изумление, поскольку в едва уловимой лирической эмоции его лирических творений порой трудно узреть земное и близкое – такое, что заставило бы мысль остановиться на понятном и конкретно осязаемом предмете, но, напротив, его творения изобилуют трансцендентальными концептами и образами, между которыми не сразу обнаружишь связь, а тем более земную проекцию. Все там растворено в бесконечном мире феноменов и идеалистических намерений...

Отчасти специфика и сложность понимания лирической интенции поэта раскрывается в суждении В.В. Полонского, где подчеркивается, что поэзию Вяч. Иванова необходимо рассматривать в двух ипостасях: «в аспекте движения к синкретизму художественных форм и в аспекте выхода из их эстетической замкнутости к слиянию с ритуальным модусом словесного акта, причем отнюдь не в условно-игровом, а реально-инициатическом, мифопосвященном смысле» [14, 76].

Преданность Вяч. Иванова дионисийству сродни безоговорочной вверенности миста религиозному культу, безраздельно исполняющего указания, данные свыше. Древнегреческий идеализм был для поэта и ученого своего рода цементирующей основой творчества на протяжении всей жизни. Лирика как выраженное в слове и ритме искусство находящегося в состоянии творческого экстаза певца в прямом смысле становится сопричастной культу Диониса и его прототипу, позволяет проникнуть в тайну мироздания. «Лирика, прежде всего, – овладение ритмом и числом, как движущими и зиждущими началами внутренней жизни человека; и, чрез овладение ими в духе, приобщение к их всемирной тайне» [9, т. 3, 119], – писал в эстетико-философском трактате «Спорады» (1909) Вяч. Иванов.

Помимо мифокультовой природы, на которой Иванов-ученый настаивал в известной работе «Дионис и прадионисийство» (1923), мировоззрение Вяч. Иванова-поэта имеет, безусловно, своим источником еще и объективный идеализм Платона, который высвечивается, находя отражение в доминировании абстрактно-символических элементов с использованием необыкновенно богатого потенциала образной системы античности над вещным (материальным) миром, а также в предложении хозяина «Башни» «устроить по примеру "Пира" – собеседование о Любви» [3, 142]. В силу разных причин и, прежде всего, в порядке общепринятого в рамках так называемого русского Ренессанса [15, 705–706] обращения к античности, поклонником которой был поэт,⁶ древняя художественная поэтика получает в произведениях Вяч. Иванова вторую жизнь. Нитью, связывающей античность и современность, становится память, будучи представленная как в «лично-биографической, так и сверхлично-исторической» [1, 172] ипостасях, ею же, в конце концов, «насквозь просвечено творчество» [10, 155] поэта. Естественно, что при таком убеждении логично выявить основные жанровые формы воплощения темы памяти, становящиеся ведущими в поэтической системе Вяч. Иванова.

Поэма «Деревья» (1922) открывается в первом стихотворении молитвой, имитирующей формульный эпический зачин: «Ты, Память, Муз родившая, святая, / Бессмертия залог, венец сознанья. / Нетленного в истлевшем красота! / Тебя зову...» [9, т. 3, 533]. Она перетолковывает важную гесиодовско-платоновскую идею памяти как генезисе всякого творчества, в том числе поэтического, черпающего свое начало в олицетворенном хранилище прапамяти – Мнемозине, матери Муз.

В цикле стихов «Цветы сумерек» (1916) эпиграфом из стихотворения А.С. Пушкина «Лишь розы увядают» (1825) – «И там, где волны сонны / Забвение несут, / Их тени благовонны / Над Летою цветут» – предпосылается очень важная идея о неотъемлемой (в общем, диалектической) взаимосвязи забвения и памяти. Забвение представляется перерывом в памяти, остановкой для припоминания, ведущего к новому циклу памятования. Показательным в этой логике в финале цикла выглядит стихотворение «Вечная память» (1919) с лирическим героем – странником, идущим к вечным истокам мнемонического, к упокоению. Подобно тому, как все приходит к становлению (энтелехия), как возможное в потенции получает свою актуализацию, – так и смысл реализуется в слове через память. Все здесь находится будто в этом вечном круговороте памяти – все поглощено ее мифопоэтикой. Она, репрезентируется в семантике всего цикла (вот характерные названия и строки некоторых стихотворений, входящих в состав цикла: «Себя забывшие»: «Забвенья⁷ пени...»; «Вечные дары»: «По бледным пажитям забвенья...»), который на уровне лейтмотива вторит о Лете – забвении как переходе, вернее, прологе к новому памятованию. В этом мнемоническом контексте мегажанровой организации финальное произведение «Вечная память» представляет собой как раз апологию памяти, репрезентируемую – ницшеанской мифологемой «вечного возвращения», ассоциируемого с непреложным жизненным законом. Она, память, буквально пронизывает стихотворение циклическими образами, словорифмами, повторами – «За ним – заря, пред ним – заря...»; «Кольцо и посох – две святыни – ...» [7, т. 1, 568], – к тому же аллюзивно воспроизводящими панихидно-реквиемный процесс с его молитвенным рефреном «вечной памяти». (В реквиеме текст молитвы, давшей название жанру – «Requiem aeternam dona eis...» («Покой вечный дам им ...») [17, 393], – перекликается с номинативом «Вечная память» и последней строкой: «Ночлега легкого

⁶ В шестой части («Эллинство и мы») статьи «О веселом ремесле и умном веселии» (впервые опубл. в 1907) Иванов пишет следующее: «Так всякий раз вновь наступающее «возрождение» составляет для нас, варваров, потребность жизненную, как ритм дыхания, как те кризисы душевного роста...» [9, т. 3, 71].

⁷ Здесь и далее в поэтических текстах курсив мой – С. Жиликов.

покой.) Наконец, ассонансы (е, а) и аллитерации (п, л) в заключительной диаде: «Лелеет пальма среди пустыни / Ночлега легкого покой» [7, т. 1, 568] организуют убаюкивающую интонацию колыбельной песни с центральным словом *пела* (предположительно – память).

И здесь внимательный читатель сталкивается с недосказанностью. Она порождается главной тезой символизма – о вековой взаимосвязи и взаимозависимости мира идей и реального мира, двунаправленно и в то же время совокупно отражающихся в концептах, образах, собирающихся в смысловом единстве как бы «двойного бытия», о котором, как известно, поведал Ф.И. Тютчев («О вещая душа моя! / О, сердце, полное тревоги, / О, как ты бьешься на пороге / Как бы *двойного бытия!*...»).

В этой поэтической притче с элементами легенды представление о памяти отвечает эстетическим позициям символизма, включающим магизм и провиденческие способности лирического «я», устремленного к первосмыслам, что отражено в «референции реальности одного уровня с помощью соответствующей реальности другого уровня» [4, 251–252].

Экзистенциальное одиночество человека, ищущего смысловой горизонт бытия, уподоблено отшельническому пути (персонифицированного образом возможных прототипов – Моисея или Иоанна Предтечи) и поисками «земли обетованной» – райского уголка, символизирующего уютность бытия («Лелеет пальма среди пустыни / Ночлега легкого покой...»). Странствование – это способ нахождения человека в междумирье (вспомним стихотворение В.Я. Брюсова – «Я междумирок. Равен первым...», 1912), чье существование колеблется между обыденным человеческим и сакральным миром мечты, между профанной вывернутостью (пошлостью) и благородно-сакральной таинственностью. Последняя достижима только в условиях проникновения в магию языка. Характерно, что сам Вяч. Иванов писал об этом в своих теоретических заметках «Заветы символизма» (1910): «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» [8, т. 2, 593].

Память у Вяч. Иванова обретает статус не только концепта миротворения, но и являет вид персонифицированного объекта с закрепленным за ним онтологическим присутствием, которое в бытии «всегда уже как-то настроено» [16, 134].) Эту «живую насущность мифологического бытия» [6, 43] – Память – можно встретить («Память», 1905). Она, будучи самодостаточным феноменом, тяготеющим к субъектности, организует весь цикл «Песен из лабиринта», входящего в состав поэтической книги «Cor ardens. Часть первая», вокруг темы воспоминания о детстве, руководящей сознанием лирического «я».

Лирический строй стихотворения «Память» разбивается на несколько эмоциональных эпизодов-мгновений, вызванных памятью-воображением о детстве в рамочной композиции сновидения. Стихотворение, синтезирующее жанры «воспоминания» и «о детстве...», строится по принципу объединения двух архетипических центров – образа дома («И кто-то гладь голубую / Показывал мне из окна...» [8, т. 2, 273]) и натаально-вегетативной семантики, окруженной сопутствующими рождению атрибутами с соответствующей топикой (вода в разных ипостасях – море, ложбины), («темный рост поколений!»). Психоаналитическая символика становится убедительным средством представления далекого детства, описанного водно-сумеречной стихией, мистической ситуацией появления из нее жизни («О, темный рост поколений! / О, тайный сев судьбин!» [8, т. 2, 273]). Понятно, что память есть форма проявления смысла, который как бы заново рождается благодаря ее проводнику (или носителю) – поэту.

Мнемоническая архитектура рассеяна по всей структурно-семантической и даже интонационно-метрической конституции стихотворения. К примеру, помимо имажинативного комплекса рождения-детства, она прослеживается на грамматическом

уровне – в прошедшей форме употребления глаголов, а также – в ассонансах (о, е, у), встроенных в дольник, что в целом напоминает колыбельный ритм. Главная идея, которая манифестируется стихотворением – онтологическая тотальность памяти: она объединяет в экзистенциальном измерении все, что может быть каким-то образом спроецировано в пространственно-временные координаты. Перефразируя Парменида («Ибо тебе ни увидеть того, что не есть, невозможно, / Ни об этом сказать» [18, 179]), можно сформулировать смысл стихотворения таким образом: небытия нет, ибо того, чего нет, о нем нельзя вспомнить, т.е. все апробируется памятью, через нее все проходит, и она все соединяет воедино, образуя стройный ряд смыслов, вещей, явлений.

Стихи «Римских сонетов» (1924–1925), обращенные к Вечному городу, убеждают в вездесущности памяти:

И ты пылал и восставал из пепла,
И *памятливая* голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И *помнит* в ласке векового сна
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена [9, т. 3, 578].

Воспользуемся словами М.К. Мамардашвили, чтобы характеризовать это состояние *всегда-присутствия единого момента в бытии*: память на постоянной основе представляет собой *возможность возможности*, которая как бы забегает вперед за все, то есть она *потенцирована* [13, 199] во всех явлениях, вещах, предметах. Поэтому эти строки могут служить, несмотря на их хронологическое отдаление, пролегоменом ко всему творчеству поэта.

Под воздействием этой ведущей идеи (мнемонической концепции) трансформируется и статус лирического субъекта, как и его позиция. *Я* даже в плоскости одного текста легко заменяется на *мне, он, ты*. Отсюда и возникает впечатление, что в роли субъекта лирического высказывания часто выступает ведущая эмоция, психический процесс – результат взаимодействия «я» и «вечносущего мнемонического колеса сансары», в котором это лирическое «я» растворено – так же, как растворено в нем и произведение, и мироздание.

Можно сказать, что в мнемонической поэзии Вяч. Иванова совершается характерный для поэтики русской неклассической лирики в целом «выход субъектно-образной целостности на уровень метаизображения» [5, 42], на котором память играет первостепенную роль способа лирического миропреобразования, в определенной степени замещающего бытие. Она же служит инструментом для диалога сознания поэта и *Другого*. Диалог этот настолько же самодостаточен: подобный памяти, проникающей все, он соединяет в рамках поэтического синкретизма явления горнего и дольного миров, сочленяет в единое целое стили и языки. Закономерно в этой связи замечание С.С. Аверинцева о том, что для поэтики Вяч. Иванова характерным является «присутствие и соучастие читателя», оно «особо тематизируется ивановской теорией символического творчества, ориентированной сугубо диалогически» [2, 124]. Конечно, идея диалогизма не могла не возникнуть вне платонизма, в основу вкладывающего трансцендентно-имманентную взаимосвязь идей и предметов.

Память и диалог архетипически присутствуют в мифопоэтике Вяч. Иванова, мотивируют его жить и творить по их правилам. Совмещенный с семантическим удвоением, обусловленным обоюдной зависимостью трансцендентного и имманентного, диалог производит символ – результат слияния идейности и образности в «нечто целое и

неделимое» [12, 166], в высшей степени выпестованный одноименным направлением литературы начала XX века.

Так, в «Воспоминании» (1899) из цикла «Сонеты» недвусмысленно преподносится концепция генезиса поэтического вдохновения через диалог с его истоком – миром Вечной красоты. Здесь налицо воспроизведение платоновского анамнесиса, соединенного с дионисийским буйством, которые и дают в своей совокупности импульс вдохновения: «И вот – слеза, и трепет вдруг мгновенный, / И памяти ты внемлешь сокровенной» [7, т. 1, 608]. Проверка сонетной формой «воспоминания», в своей жанрово-композиционной основе содержащей диалектическое разворачивание гегелевской триады, наполненной внутренним драматизмом, разрешается обращением лирического «я» к самому центру ответственности памяти – Музыке (Муза), питающей поэтическое сознание мечтами: «О, Музыка! в тоске земной разлуки, / Живей сестер влечешь ты к дивным снам: / И тайной Рок связал немые звуки» [7, т. 1, 608]. Мотив памяти, минуя жанровую концепцию «воспоминания», в определенной степени ограниченную «земным» архетипом дома, устремляется к иному – метафизическому истоку, а потому встраивается в твердую сонетную форму, оказавшуюся наиболее предпочтительной для иллюстрации диалектической сущности творчества.

Однако иногда, даже не вербализованный в тексте произведения, мотив памяти разворачивается в жанр «Памяти...», предпочитающий мифоритуальные аналогии для укрепления концептуальных позиций. Так, календарно-мнемонический принцип мифопоэтики, вписанный универсальный круговорот бытия, представлен в одном из самых трогательных стихотворений «Памяти матери» (1903). Смерть близкого человека поэтическим мироосмыслением интерпретируется в образах мифомира, поэтому и изображается осенним даром земле:

И долго Север снежной тучей
Благих небес не омрачит,
И пламень юности летучей
Земля, сокрыв, не расточит.

И дней незрелых цвет увядший
На пире пурпурном *забвен*;
И первый лист любезен падший,
И первый плод благословен...» [7, т. 1, 515].

Воспроизводя контекст вегетативной обрядовой семантики, поэт не скрывает сакрально-символической природы смерти: «Она пришла с своей кошницей, / Пора свершительных отрад, / И *златотканой багряницей* / Наш убирает *виноград*» [7, т. 1, 515]. С одной стороны, смерть вызывает элегическую печаль, атрибутированную образами осени как завершения, с другой, с ней связана поминальная повторяемость (анафорический союз *и*), намекающая на вековечность и неизбежность установленного бытием чередования жизни и смерти.

Позднее, в 1910-ые годы, поэт обращается к автобиографической теме. Намечая новый этап собственного творчества, который порывает, хотя и на время (в 1912 году почти на год Иванов с семьей переезжает во Францию), с прежними литературными связями, он пишет стихотворение с говорящим названием «Разводная» (1912), в котором симптоматичным антимотивом памяти звучат следующие строки: «Кого вы *помнить* будете, / *Навек забуду я*. / Бежал, кого осудите, / В неизвестные края...» [9, т. 3, 541].

К слову сказать, этот своеобразный переход к новому творческому этапу манифестируется не через тотальное забвение прошлого, а всего лишь посредством

символической временной амнезии как перемещение к новым смыслам, где память обретается на новом витке развития, как бы заново строящем человеческую личность. Как справедливо отмечает С.С. Аверинцев: «Для Гершензона единственная возможность обновления – в том, чтобы забыть, окунуться в Лету, совершить некий исход из данностей культурной традиции. Для Иванова, напротив, горизонталь уводящего пути противостоит вертикаль, связывающая на каждом месте глубины памяти с высотой цели» [2, 130].

Наконец, апофеозом мнемонической поэтики может значиться цикл «Римский дневник 1944 года», завершающий творчество поэта. Он представляет собой органическое сочетание лирических мемуаров с календарной поэзией, получаемое в результате наложения на годовую структуру цикла (композиционная форма) тематических размышлений о времени (содержание мироотношения). Такая организационная фактура оказывается возможной во многом благодаря объединяющей их связи – памяти, определяющей единство художественного целого [11, 12]. Вероятно, на тяготении к явному укрупнению жанровой формы сказалось поэтологическое стремление автора подвести «благодатный итог» (С.С. Аверинцев) всему жизненному пути, где память экспонирована в своих основных ипостасях, соотносимых с экзистенциальными ситуациями, возникающими в жизни человека.

Начинается цикл («Январь»), вопреки общей установке на завещание, умалением собственных поэтических заслуг, где предсказуемо вводится инверсивный мотив поэтического «памятника»: «Великое бессмертья хочет, / А малое себе не прочит / *Ни долгой памяти в роду, / Ни слав на Божием суду...*» [9, т. 3, 585].

Символистское удвоение памятного преднамеренно задано поэтом в инициальном стихотворении «Via sacra» («Путь священный», 11/24 июля 1937) как своеобразным предуведомлением ко всему циклу: «Над ним, меж книг, единый сон / *Двух*, сливших за рекой времен / *Две* памяти молитв созвучных, – / *Двух* спутников, двух неразлучных...» [9, т. 3, 584]. Образ Рима – поэтический символ восстанавливаемого земного рая, центра мировой цивилизации в его представимом хронотопе – вбирает все смыслы бытия, отзывающиеся в современных культурных реалиях – христианстве и мировой империи. В этой плане каждое из стихотворений «Римского дневника» призвано в доступных символических репрезентациях обеспечить путь к важным памятным событиям истории человечества. Памятная рефлексия, в равной мере относящаяся к трем инфрафабулам цикла – календарно-христианской (динамика духа), календарно-сезонной (динамика времен года), календарно-дневниковой (динамика душевных переживаний), составляет семантический узел. Так, 27-м января датируется «У лукоморья дуб зеленый...», становясь в жанровом отношении стихотворением «Памяти Пушкина», функционально поминающим день дуэли поэта, к 5-му и 6-му января (календарный сочельник) приурочены стихотворения, посвященные Рождеству.

Время – одно из измерений онтологического состояния мира в цикле не только обозначает меру содержания памятной энергии, но и вмещает разнообразные ее статусы – от непрерывной обратимости до забвения и забывтья – умышленного уклонения от памяти (амнезия). Поэтическое слово ассоциируется с воспоминанием, поэт помогает восстановить память. Именно: «Учит он – *воспоминать*» [9, т. 3, 592] – так звучит завершающая строка третьего (февральского) стихотворения «И поэт чему-то учит...».

Календарно-мемуарный цикл, метажанровый в своей основе, включает в свой состав и поминальные стихи, сохраняющие ритуально-символические инсигнии. Так, под номером 9, обусловленным поминальной нумерологией, в июльском подцикле помещено стихотворение «Памяти Владимира Соловьева», датированное 15/28 июля в соответствии с днем начала болезни (старый/новый стили), после которой философ скорострительно скончался. Следуя поэтики реминисценции, предполагающей в стихотворной типологии

«Памяти...» указывать мнемонические маркеры, связанные с персоной поминаемого, в рассматриваемом произведении приняты меры по соблюдению этого негласного правила жанра, а именно: в одной из строк упоминаются обстоятельства предсмертных дней жизни и учение, оставленное почившим в наследство людям: «У друга, в Узком, / Меж тем встречал он смертный час. / Вмещен был узкою могилой, / Кто мыслию ширококрылой / Вмещал Софию...» [9, т. 3, 621].

Таким образом, мнемоническая поэтика в творческом наследии Вяч. Иванова по своему существу мифологична, а память в нем обретает символические признаки, поскольку в ее тематической организации принимают участие два основания – прадионисийско-платоновское (идейное содержание и форма реализации) и жизненно-ситуативное (тема, проблема). Данная дуальность, обусловленная теоретическим осмыслением генезиса и сущности поэтического, воспроизводимых в мнемонической тематике, размывает жанровые границы произведений. Можно сказать, что жанр в лирике Вяч. Иванова возвращается в миф, уместным определением которого является суждение А.Ф. Лосева: «миф есть в словах данная личностная история» [12, 134].

1. Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // *Вопросы литературы*. 1975. № 8. С. 145–192.
2. Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных граждан...»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002.
3. Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.
4. Боров Ю. Символизм: «В закате утонула (так пышно!) кровать»; мечта о рыцарстве и Прекрасной Даме // *Теория литературы*. Том IV. Литературный процесс. М., 2001. С. 249–255.
5. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура): автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1989.
6. Дзуцева Н.В. Память как парадигма культуры в творческом сознании Вячеслава Иванова // *Соловьевские исследования*. 2009. Вып. 4(24). С. 40–46.
7. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971.
8. Иванов Вяч. Собр. соч.. Т. 2. Брюссель, 1974.
9. Иванов Вяч. Собр. соч.. Т. 3. Брюссель, 1979.
10. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М., 1990.
11. Кулыгина В.В. Принципы лирической циклизации в творчестве Вяч. Иванова («Итальянские сонеты», «Зимние сонеты», «Римский дневник 1944 года»): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009.
12. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 21–186.
13. Мамардашвили М.К. Беседы о мышлении. М., 2019.
14. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.
15. Степун Ф. Сочинения. М., 2000.
16. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 2015.
17. Христианство: Словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина. М., 1994.
18. Эллинские поэты VII–III века до н.э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика. М., 1999.

А.Д. Павлова

A.D. Pavlova

ЛИМИНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СЕЛА МИРАНДИНО В РОМАНЕ А. НИКОЛЕВА «ПО ТУ СТОРОНУ ТУЛЫ»

LIMINALITY SETTING OF MIRANDINO VILLAGE IN A. NIKOLEV'S NOVEL "BEYOND THE TULA"

В связи с переизданием романа А. Николева «По ту сторону Тулы» исследовательский интерес к этому тексту возрос в последние годы. Уже были рассмотрены некоторые аспекты романа – авторское определение жанра, стилистика, значение античного интертекста. Но до сих пор не было работ, которые затронули бы основную локацию, или место действия романа – село Мирандино. Авторы комментированного переиздания предположили, что прототипом Мирандина стала деревня Миленино в Тульской области, однако, кажется, что попытки вписать Мирандино в реальную географию отчасти противоречат замыслу романа. В настоящей статье село Мирандино рассматривается как вариант мифологемы острова, анализируются его смыслообразующие элементы. Так, размытие пространственных и темпоральных границ, снятие основных бинарных оппозиций (свой/чужой, мужское/женское и др.), нарастание чувства тревоги из-за интеллектуальной неуверенности в реальности происходящего позволяют сделать вывод о лиминальном статусе Мирандина. Также особое внимание уделяется стилистическому уровню романа, на котором формируется лиминальный статус Мирандина. Сочетание советского и пасторального дискурсов в авторском определении жанра – «советская пастораль» – вводит в текст двойственность, которая усиливается другими приемами, разрушающими стабильность. Автор использует центонный принцип, благодаря которому возникает полифония, которая, с одной стороны, уравнивает все дискурсы, с другой – перемеживает их между собой, десемантизирует и десакрализует. В статье рассматривается также ключевой для Мирандина образ – сеновал, который оказывается по-настоящему магическим местом, которое притягивает к себе персонажей. Анализ образа Мирандино позволяет выявить карнавальное мироощущение, которое утверждается частым использованием комических приемов, и сделать вывод о значении экзистенциальной проблематики в замысле романа.

Ключевые слова: А. Николев, лиминальность, мифологема острова, карнавализация.

In connection with the reprint of the A. Nicolev's novel "Beyond the Tula" research interest in it has increased in recent years. Some aspects of the novel have already been considered – the author's definition of the genre, stylistics, the importance of the ancient intertext. But so far there has been no work that would have affected the main location, or the place of action of the novel – the Mirand village o. The authors of the commented reprint have suggested that the prototype of Mirandino was the

village Milenino in the Tula region, however, it seems that attempts to include Mirandino in real geography are partly contrary to the novel's design. In this article, the village Mirandino is considered as a variant of mythologeme of the island, its meaning-forming elements are analyzed. Thus, the blurring of spatial and temporal boundaries, the removal of the main binary oppositions (own/foreign, male/female, etc.), the growing sense of anxiety due to intellectual uncertainty about the reality of what is happening allow us to conclude on the liminal status of Mirandino. Special attention is also paid to the stylistic level of the novel, on which the liminal status Mirandino is formed. The combination of the Soviet and pastoral discourses in the author's definition of the genre – "the Soviet pastoral" – introduces into the text a duality, which is reinforced by other approaches that destroy stability. The author uses the principle of the core, by which a polyphony arises, which on one hand equalizes all discourses, on the other – mixes them together, desemmentalizes and desacralizes. The article also discusses Mirandino's key image – a barn that turns out to be a truly magical place that attracts characters. The analysis of the image of the Mirandino village allows us to identify the carnival world-feeling, which is affirmed by the frequent use of comic techniques, and to draw a conclusion about the significance of existential problems in the conception of the novel.

Key words: Nikolev, liminality, mythologeme of the island, carnivalization.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-48-54

Название романа Андрея Николева «По ту сторону Тулы» отсылает к латинскому выражению *Ultima Thule*, связанному с легендарным островом Туле, который, судя по первому упоминанию, располагался на севере Европы. Несмотря на многочисленные поиски, никому из исследователей так и не удалось обнаружить остров-призрак. Невозможность установить точное географическое положение, изолированность, а также противоречивые и удивительные описания жителей и самого острова в совокупности закрепили за Туле образ места, находящегося на границе реального и ирреального миров. Туле в художественном сознании является вариантом мифологемы острова, так как его образ складывается из условности топики, экзистенции и номинации [3, 17]. При детальном рассмотрении пространства Мирандина так же можно обнаружить эти смыслообразующие элементы.

В романе содержится информация о точном местоположении Мирандина: на реке Упе, в 30 верстах от Ясной Поляны, в 60 – от Куликова поля, в 7 – от села Богучарово. Использование точных координат и настоящих топонимов придает тексту достоверность, вызывает у читателя ощущение реального пространства. Но не стоит забывать еще один топографический маркер – по ту сторону Тулы, который невозможно отнести к разряду точных.

Путь Сергея до Мирандина выглядит как обыгрывание сказочного сюжета-перемещения: волшебное место, необходимое герою, локализовано где-то далеко, что подтверждается географической продолжительностью пути, соотносенной с темпоральной протяженностью, которая выражена в соотношении времени с предметно-чувственным ощущением (изнашивание железных предметов одежды и т.д.). В первый день в Мирандине Сергей, замерзая по дороге домой, вспоминает о своем пальто: «Пальто у Сергея не было не только здесь, но и в Петергофе: он его продал, чтобы приехать к Федору» (40)*. В случае Сергея предельность Мирандина раскрывается через продажу пальто (путь настолько далекий, что герою не хватило средств на него), и это становится причиной ощутимых неудобств (герой замерзает). Одновременно с этим путь обратно уже не требует затрат и

* Здесь и далее текст романа цитируется по: [9] с указанием в скобках страниц.

предстает как магический акт перемещения: «Федор вплотную подошел к телеге... натянул ему [Сергею] одеяло на голову. <...> Снаружи не доносилось ни звука. Сергей широко раскрыл глаза в пододеяльной темноте, но ничего не мог разглядеть: никакого Мирандина уже не существовало» (125); когда Сергей выбирается из-под одеяла и пытается «бросить последний взгляд» на село, он ничего не видит, кроме колокольни, которая, впрочем, скоро исчезает.

Из этого следует вопрос об экзистенции Мирандина: его пространственные границы постоянно размываются. К топографии внутри самого Мирандина не применима реальная логика: точное расположение каких-то объектов (домов, церкви, рудников) невозможно зафиксировать. Для описания маршрутов по Мирандину используется повторяющееся «Идите все прямо, а потом направо» (14, 23, 126) – эта конструкция совпадает с языковыми формулами сказок, где важно не конкретное направление, а сам акт перемещения в пространстве.

Время в Мирандине, так же, как и топография, не совпадает с реальным и работает по собственным законам. Например, в десятой главе Сергей и Федор встречают Ивана Васильевича Шишкова, который был садовником у Л. Толстого. Угостив героев, Иван Васильевич рассказывает о том, откуда в Ясной Поляне появились хорошие яблоки. Причем, обращение к прошлому оформлено как продолжение диалога, который ведет персонаж в настоящем; возвращение в настоящее так же происходит в диалоге – Сергей перебивает Ивана Васильевича и меняет тему (64). После разговора Иван Васильевич показывает героям свой дом: «Под вековыми липами, где когда-то бродила Зюзи с французской книжкой в руках, стоял светлый свежеструганный фанерчатый дом» (65). Сергей и Федор встречались с Зюзи в первой главе, то есть в первый день приезда Сергея в Мирандино, но уже на следующий день место, где гуляла девушка (и жила, судя по всему), занято другими персонажами. Кажется, что Зюзи была на этом месте много лет назад: из-за использования местоимения «когда-то», имеющего неопределенную временную семантику.

Интересно также и то, что в романе воспроизводится не только мифологическое неразличение времени, но и обыгрывается женское управление собственным возрастом. Так, Лямер, мать Федора, сообщает Сергею: «Нам никогда не бывает больше двадцати девяти: шесть лет подряд нам двадцать шесть, столько же – двадцать семь. После того как нам исполнилось двадцать девять, счет ведется в обратном порядке – снова наступает двадцать восемь, и так до бесконечности» (53). Возражения Сергея, продиктованные мужским пониманием, о том, что это невозможно, так как Федору двадцать два, остаются без ответа.

Темпоральное повествование в настоящем времени прерывается воспоминаниями и фантазиями Сергея. Фантазии представляют собой альтернативные варианты развития событий: все действия и состояния даны в форме сослагательного наклонения («Федор летел **бы** вниз вдоль еще недавно измеренных им пластов»; «Лежа ничком, Сергей зубами ощутил **бы** вязкий и неподатливый вкус земли» (94)), а также возникает сразу несколько вариантов одного и того же события: представляя гибель Федора, Сергей сначала приводит в качестве убийцы Леокадию, а затем Мотеньку. Последний персонаж при этом является, судя по всему, полностью вымышленным Сергеем, так как никто, кроме него самого, не видит его и не говорит о нем.

В воспоминаниях Сергей перемещается в Петергоф – это стирает реальные границы, что в том числе подтверждает условность топики. В целом мотив воспоминания является важным в композиционной структуре всего произведения. Композиция романа в буквальном смысле кольцевая: текст начинается практически в том же месте, где закончился. Первое предложение: «Те не успели ответить, как были оттеснены стремительным натиском» (9) – указывает на то, что предшествующий контекст содержал вопрос, но сначала этот контекст отсутствует. Вопрос обнаруживается только в последней главе, когда Сергей вспоминает свой приезд в Мирандино: он спросил у встреченных девушек, где живет Федор. Соединение начала и концовки осуществляется через обращение

к воспоминаниям Сергея, а значит, можно предположить, что все повествование о Мирандине – это воспоминание, а отъезд Сергея – событие, происходящее в настоящем времени. Воспоминания не являются прямым отражением действительности: они воспроизводят событие, но не четко из-за своей субъективности. Двойственный характер воспоминаний не позволяет отследить, что из происходящего в романе было реально, а что – нет. Из-за этого возникает неуверенность в реальности происходящего в целом. Сомнения подкрепляются и тем, что повествование о Мирандине выстраивается по спирали, где смена идеальной сцены жуткой приводит к опустошению первой, то же самое происходит и в случае замены жуткого идеальным. Интеллектуальная неуверенность в реальности происходящего обуславливает появление и усиление чувства тревоги [11]. Такая структура, например, у микро-сюжета из первой главы о знакомстве героев с Зюзи. Сначала приводится пасторальная картинка: «Сверху на снопах сидели ребятишки, шавки тявкали на лошадей, высунув язык как можно больше <...>. Федор подошел сбоку и взял Сергея под руку. Сергей потащил его вперед, Федор сперва застыдился и не хотел двигаться дальше, хотя идти было очень удобно: славно подметенная дорожка вела к дому. Клумбы с цветущими розанами расположились по обе стороны» (17). Но уже в этом отрывке содержатся элементы, нарушающие общую идиллию: Сергей почему-то не ведет Федора, а «тащит», что, судя по всему, вызывает у него внутреннее сопротивление. Кроме того, Федор начинает по непонятной причине испытывать стыд, проходя вместе с Сергеем дальше. То, что вызвало стыд у Федора, обнаруживается в следующем абзаце: «ярче розанов» алела спина парня, которого избивали розгами. Пасторальная картинка перетекает в описание сцены насилия через отождествление крови и цветов. При этом на протяжении всего эпизода с избиением нет описания того (или тех), кто избивает. Фрагмент начинается: «Появились розги...» – и продолжается так, словно розги действуют сами по себе. Одновременно с этим избитый парень обезличен. Когда в сцене появляется Зюзи, фокус с избиения за одно предложение смещается на ее описание. «Невинное девическое» сердце Зюзи, занятое переживаниями любовных коллизий романтических героев, остается безразлично к происходящему избиению, ее отвлекает лишь появление героев. На насилие реагирует только Федор, но и его поведение сложно трактовать однозначно: сначала он испытывает стыд, и это чувство покидает его, когда избитый оказывается окончательно расчеловечен: «Спина парня уже не походила на человеческое тело, и Федор перестал стыдиться» (18).

В Мирандине сначала утверждаются, а затем разрушаются бинарные оппозиции. Например, жители села неоднократно напоминают Сергею о том, что он «городской», что, как кажется, должно указывать на оппозицию свой/чужой, выраженную в конкретном противопоставлении деревни и города. Однако все это подается иронически и не приводит к конфликту. Также отметим отсутствие оппозиции мужского/женского; на первый план выводится гермафродитизм – возможность беспрепятственно переходить из женской роли в мужскую и наоборот. Это есть в сюжете с собакой, которую все принимали за самца, пока она не родила щенят; роль с мужской на женскую меняют Сергей и Федор, причем в обоих случаях это происходит во время продумывания сюжета для романа (118, 120–121), также мужскую роль на себя примеряет Леокадия (в варианте романа Сергея и в его фантазии о пожаре). Смешение мужского и женского содержится и в ироническом замечании Сергея о собственной профессии: «Я восьмое чудо света, украшение нашего Союза, я единственная пишбарышня мужского пола» (50).

Формально связка Сергея и Федора выглядит как собирательный образ антитетических пар персонажей из классической литературы (идеалист–материалист, мечтатель–прагматик), из-за чего возникает ожидание конфликта между ними, которое усиливается тем, что кажется, будто оба героя влюблены в Леокадию. Однако Сергей и Федор ни разу не спорят из-за разных идеологий и не испытывают друг к другу неприязни, не соперничают за внимание Леокадии. Федор выступает в роли своеобразного наставника и проводника, а Сергей беспокоится о безопасности Федора, которого, как ему кажется, вот-

вот должны убить кулаки. Более того, в самом конце Сергей, стоя над могилой Л.Н. Толстого и пытающийся почувствовать «нечто возвышенное», в своей просьбе оговаривается и просит вдохновения не у Толстого, а у Федора: «Федор, Федор... тьфу, то есть Лев Николаевич, ну вдохновите же меня» (127). В романе есть сцена, где между Федором и Сергеем происходит некое подобие ссоры, но все карикатурно оборачивается: «Веселые слова: гадина, подлец, дурачок – раздавались среди хлебного поля. Потом, взявшись под ручку, понеслись вскачь по жнивью: "Идем по жнивью не спеша, гоп-ля-ля, с тобой, друг мой скромный"» (78).

Также отметим, что часть второстепенных персонажей не имеют имен собственных, только прозвища – Обожаемое начальство, Исчадие ада, Моя невинность. Отсутствие имени лишает их субъектности, замещая речевым штампом. Вместо этого субъектность получают части тела: например, Обожаемое начальство при знакомстве обращается к «уважаемой» руке Сергея, а не к нему (29).

Наконец, центром Мирандина является сеновал. Это магическое, противоречивое место, практически священное: Сергею и Федору приходится поклоняться («побожиться»), что они не будут курить на сеновале. На сеновале герои погружаются в свои воспоминания или мечты. Так, Сергей, разглядывая дырявую крышу сарая, вспоминает об Эрмитаже: «Сергей прошел к сеновалу и повалился на сено. <...> В прорехи виднелось небо, и весь сеновал снаружи был охвачен солнечным жаром. <...> Если в Эрмитаже в шатровой зале лечь на пол... <...> Можно вдоволь наглядеться на потолок, пока музейный сторож не попросит встать» (26). А в следующей главе Федор рассказывает о том, чем сеновал является для него: «Вы подумайте, Сереженька, как хорошо прожить все лето и почти не бывать в комнатах. Довольно мы зимой будем заперты в коробке. А здесь, на сеновале, вы замечаете, Сережа, как воздух гуляет сквозь плетеные стенки? Лицу прохладно, а телу тепло от сена. При социализме вовсе не будет комнат. Мне кажется, я уже теперь чувствую будущий свежий воздух» (34). Из-за несовпадения – красный инженер видит пример социалистического будущего в сеновале, а интеллигент – Эрмитаж в дырявом сарае – возникает комический эффект.

В конце романа кооператор сообщает Сергею: «Лев Николаич верно говорит: сеновал должен быть внутри нас» (129) – происходит обыгрывание названия трактата Л.Н. Толстого «Царство Божие внутри вас». Это обыгрывание не единственное, роман практически состоит из литературных перевертышей. Сложный стилистический уровень романа задается уже в авторском определении жанра – советская пастораль. Исследователи уже не раз подвергали эту формулу рассмотрению [2; 5; 6; 7]: в первую очередь отмечается оксюморонность – сочетание двух несоединимых дискурсов, советского и пасторального. Э. Лукоянов писал, что подобный роман в 1930-е гг. «не имел права на существование в официальной советской печати», так как он откровенно издевается «над рабочим классом и технической интеллигенцией» [5]. Действительно, роман высмеивает советскую культуру, но нельзя сказать, что роман исчерпывается сатирическим воспроизведением советского дискурса. Картинка деревенской жизни преувеличенно идеальна, Николев создает чудесное место, «где без карточек продают чай и где царит всеобщее идиллическое согласие» [1, 178], используя подчеркнуто стандартные сентиментальные и романтические приемы. В романе цитируются целые фрагменты из текстов, предшествующих эпох, чтобы создать хорошо узнаваемые идеальные образы, а затем перевернуть их. Например, в упомянутой встрече с Зюзи, описание девушки карикатурно. Оно вбирает в себя не только романтические и сентиментальные штампы (молодая девушка, бродящая по парку с любовным романом), в нем содержится строчка из восьмой главы «Евгения Онегина» А.С. Пушкина: «Зюзи <...> в тени лип с **французской книжкой в руках**» (17). Романтические описания, которые хорошо знакомы читателям, оказываются в совершенно новом контексте, из-за чего теряют свой книжный смысл: прекрасная сентиментальная девушка ходит возле места, где розгами избивают человека, совершенно не реагируя на происходящее; пиковой точкой несовпадения становится момент, когда воздушная Зюзи,

заметив Сергея и Федора, грубо останавливает их словами: «Куда прешь... людям не велено ходить по парку» (17).

В ряде случаев заимствования из других произведений промаркированы (закавычены, либо указан источник цитирования), но чаще всего какие-либо маркеры отсутствуют. Частое использование целых фрагментов других произведений говорит о том, что применяется центонный принцип построения текста. Причем обыгрываются не только фразы из классических произведений, примеры которых мы приводили, но и элементы из актуального советского дискурса. Центон позволяет установить диалог между оригиналом и новым контекстом, в который помещается цитата; у Николева благодаря центону возникает полифония, которая с одной стороны уравнивает все дискурсы, с другой – перемешивает их и обнуляет.

Важно и само построение фразы кооператора о сеновале: трактат Толстого называется «Царство Божие внутри вас» — прямое утверждение; в реплике кооператора не только подменяется понятие «Царство Божие», но и добавляется сочетание «должен быть», выражающее модальное значение желания/долженствования. Слова кооператора травестируют позицию Толстого о значимости и возможности самосовершенствования для достижения высшего уровня бытия. Эта установка в Мирандине представляется сомнительной по двум причинам: 1) высший уровень бытия недостижим, а только желаем; 2) на высшем уровне бытия находится сеновал, воплощающий хаос, а не гармонию. Тем не менее, кооператор предлагает к этому стремиться, несмотря на невозможность. Услышав кооператора, Сергей убегает, потому, что он не просто не способен к самосовершенствованию, он боится этого процесса, так как сеновал — своеобразное отражение естественности, которое вступает в противоречие с «механикой» внутри героя.

Пространство Мирандина выстраивается заимствованиями из других литературных произведений. Даже в названии села, как нам кажется, содержится отсылка к пьесе У. Шекспира «Буря»: главную героиню, дочь колдуна Просперо, зовут Миранда, от чьего имени, возможно, образован топоним. Эта аллюзия утверждает «магическое» в названии села, обозначает и закрепляет мотив изолированности (Миранда заперта на острове вместе с отцом — Мирандино изолировано от внешнего мира) и, наконец, определяет «литературоцентризм», вскрывающий искусственность самого себя. Д. Бреслер считает, что Николев проводит «медиалогическую ревизию литературных техник», что делает проблему изображения мира в романе экзистенциальной [2, 163–164]. Механизация проникла во все сферы жизни (в романе это выражается в конфликте жителей деревни, которых совсем скоро вытеснит производство), но самое главное — этот процесс затронул самого человека, в том числе и процесс творчества. Сергей не может написать роман о Мирандине, так как со всех сторон на него давят либо литературные каноны, либо требования госзаказа (он ведь приезжает, чтобы написать производственный роман). Сбежать от этих рамок он может только в своих фантазиях и неотправленных письмах, которые никто кроме него не видит, но так, по утверждению Лямер, он не станет писателем, а останется пишбарышней (104).

Итак, нарушение топографических и темпоральных границ, разрушение бинарных оппозиций, невозможность провести границу между реальным и ирреальным позволяют сделать вывод о том, что пространство Мирандина наделено лиминальным статусом. Это подтверждается и тем, что смыслообразующие элементы мифологемы острова содержатся в описании пространства села. Лиминальное пространство Мирандина, с одной стороны, выступает в виде безопасного пространства, которое изолировано от разрушающегося внешнего мира. С другой стороны — именно Мирандино представляет наибольшую опасность, так как его пространство выстроено шаблонами, которые только усиливают процесс механизации человеческой жизни в целом. Сеновал так же амбивалентен: это высшая точка бытия, к которой надо стремиться, чтобы противостоять искусственности, но в то же время сам образ сеновала является заимствованием. Даже его понимание, как отражения бытия — это заимствование у стихотворения-двойчатки О.Э. Мандельштама «Я по лесенке приставной...» (1922). Основой одного из завершающих микро-сюжетов

романа является строфа этого стихотворения (ср.: «Сергей поворошил руками сено, сделал себе удобную нору и чихнул...» (125) – «Распряженный огромный воз / Поперек вселенной торчит. / Сеновала древний хаос / Защекочет, запорошит» [8, 107]). Принять сеновал – значит принять естественное, вступив в противоборство с искусственным; но в то же время это не гарантирует никакой внутренней гармонии (как у Толстого), так как сеновал тоже оказался подвергнут культурной обработке.

«Сеновальный солипсизм», которым проникнуто повествование, – выражение карнавального мироощущения. Обыгрывание, высмеивание и другие приемы комического, используемые Николевым, не только указывают на шаблонность; они позволяют остраниться – вместо простого узнавания образа или сюжета срабатывает «ощущение вещи» [10, 11–12], происходит десакрализация культурных знаков, застывших в восприятии в виде стереотипов. Комическое в романе Николева работает как защитный механизм от ужасной реальности, части которой встречаются в тексте – это подробные описания насилия, физических деформаций, фиксация на искаченности и травмах, которые, как предполагает Р. Комадей, можно объяснить общим ощущением разрушения культуры в 1920–1930-е годы [4].

«Потустороннее» местоположение Мирандина оказывается более значимым, чем реальные топографические маркеры. Являясь прекрасным, идеальным местом, собравшим в себе романтические шаблоны, Мирандино остается тревожным и пугающим пространством, которое демонстрирует распад, разрушение и постепенное умирание.

1. Агапов А., Бреслер Д., Константинова К. Комментарий // Николев А. *По ту сторону Тулы. Советская пастораль: роман*. М., 2023. С. 175–239.
2. Бреслер Д. Введение в «Тулу». Медленное чтение романа Андрея Николева // Николев А. *По ту сторону Тулы. Советская пастораль: роман*. М., 2023. С. 157–171.
3. Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч. *Место, которого нет... Острова в русской литературе*. Ростов н/Д, 2013.
4. Комадей Р. Некропoeтика и квир «По ту сторону Тулы» // *Нож*. 2022. URL: <https://knife.media/club/nikolev-egupov/> (дата обращения: 30.11.2024).
5. Лукоянов Э. Сеновал внутри нас. О романе Андрея Николева «По ту сторону Тулы» // *Горький*. 2022. URL: <https://gorky.media/reviews/senoval-vnutri-nas/> (дата обращения: 30.11.2024).
6. Маурицио М. «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М., 2008.
7. Маурицио М. Роман Андрея Николева «По ту сторону Тулы» через призму авангарда ранней советской прозы // *ХАРМС-АВАНГАРД: Материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта*. Белград, 2006. С. 457–470.
8. Мандельштам О.Э. *Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. Т. 1: Стихотворения*. СПб., 2020.
9. Николев А. *По ту сторону Тулы. Советская пастораль: роман* / ст. Д.М. Бреслера и К.Е. Константиновой; комм. А.А. Агапова, Д.М. Бреслера и К.Е. Константиновой. М., 2023.
10. Шкловский В.Б. *О теории прозы*. М., 1929.
11. Jentsch E. Zur Psychologiedes Unheimlichen, *Psychiatr-neurolog, Wochenschrift*, 1906, no. 22, 23, pp. 195–205.

О.А. Харитонов
O.A. Kharitonov

ДИАЛОГИЧНОСТЬ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РАМКАХ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

DIALOGICITY AND INTERTEXTUALITY WITHIN THE FRAMEWORK OF A NON-CLASSICAL NARRATIVE COMPOSITION

Неклассическая композиция повествования рассматривается как особый способ организации художественного материала; как репрезентативная форма трансформации традиционных отношений «автор – герой – читатель». К атрибутивным признакам неклассической композиции повествования относятся диалогичность и интертекстуальность. В статье рассмотрены истоки становления и функциональные возможности категорий диалогичности/интертекстуальности в литературоведении в рамках неклассической композиции повествования. Диалогичность и интертекстуальность – это свойства текста, которые проявляются в наличии в нем различных точек зрения и голосов. В неклассической композиции повествования диалогичность/интертекстуальность могут быть использованы для создания более сложного и многогранного образа реальности, более сложного и многоуровневого текста, который требует от читателя активного участия в процессе чтения. Противостояние различных точек зрения может привести к более динамичному и увлекательному повествованию. Неклассическая композиция может включать в себя отсылки к другим произведениям, аллюзии, пародии и другие формы интертекстуальности. В целом, диалогичность и интертекстуальность в рамках неклассической композиции повествования позволяют автору показать различные точки зрения, а также выразить свое отношение к изображаемому, свою авторскую стратегию.

Ключевые слова: диалогичность, интертекстуальность, неклассическая композиция повествования.

Non-classical narrative composition is considered as a special way of organizing artistic material; as a representative form of transformation of traditional relations «author - hero - reader». Attributive features of non-classical narrative composition include dialogicity and intertextuality. The article examines the origins of formation and functional possibilities of the categories of dialogicity/intertextuality in literary criticism within the framework of non-classical narrative composition. Dialogicity and intertextuality are properties of the text that are manifested in the presence of different points of view and voices in it. In non-classical narrative composition, dialogicity/intertextuality can be used to create a more complex and multifaceted image of reality, a more complex and multi-level text that requires the reader to actively participate in the reading process. The confrontation of different points of view can lead to a more dynamic and exciting narrative. Non-classical composition can include references to other works, allusions, parodies and other forms of

intertextuality. In general, dialogicity and intertextuality within the framework of a non-classical narrative composition allow the author to show different points of view, as well as express his attitude to what is depicted, his authorial strategy.

Key words: *dialogicity, intertextuality, non-classical narrative composition.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-55-61

Категории диалогичности и интертекстуальности – ведущие в литературоведении и имеют основополагающее значение для филологической науки, хотя, вместе с тем, принадлежат и теории общения, и культурологии, и в значительной мере и философии.

В первую очередь категория диалогичности связана с работами М.М. Бахтина [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10], который говорит о диалогичности одновременно в философском и литературоведческом аспектах.

Разрабатывая понятие «диалогичность» М.М. Бахтин, выходя из сугубо лингвистической и литературоведческой областей в сферу эстетики, культурологии и философии, предлагает еще более широкую трактовку категории диалогичности и существенно расширяет значение термина «диалог»: «диалогические отношения гораздо шире диалогической речи в узком смысле» [12, 57].

Диалогичность, по мысли М.М. Бахтина, характерная и неотъемлемая черта художественной организации произведения как такового, атрибутивная составляющая и архитектоники, и композиции произведения [9, 51]: «замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения» [9, 76] художественной формы, как внешних, так и внутренних.

Сторонники научных взглядов М.М. Бахтина продолжали разработку понятия «диалогичность», однако каждый в своем направлении. Например, В.Е. Хализев называет диалогичность особенностью художественного мышления и осмысливает данное понятие с точки зрения межсубъектного диалога, подразумевая под диалогичностью некую энергию для диалога [14, 25–26]. В свою очередь В.И. Тюпа также рассматривает диалогичность как характеристику художественного произведения: это «диалогическая соотнесенность нескольких голосов в рамках одного текста» [26, 38]. Исследователь полагает, что «всякая рефлексия неустранимо обладает диалогической соотнесенностью с иным сознанием, находящимся вне моего сознания» [26, 44]. Опираясь на точку зрения М.М. Бахтина, В.И. Тюпа говорит о диалогической природе художественного произведения, также приходя к выводу, что все уровни субъектно-объектной организации текста находятся во взаимозависимости [26, 32].

М.М. Бахтин, развивая далее идею диалогичности, говорит о диалогичности произведения в аспекте его бытования, актуализируя мысль, которую можно передать следующими словами В.В. Прокурова: «любой текст жаждет диалога, диалогического общения, читательского внимания и соучастия» [23, 28]. Обращаясь к творчеству Ф.М. Достоевского, исследователь, отмечая, что классик «обладал гениальным даром слышать диалог своей эпохи или, точнее, слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие» [9, 102], вместе с тем актуализирует понятие контекста. «Текст вообще не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-либо (исторически реальный или условный) контекст» [21, 204], – справедливо отмечает Ю.М. Лотман. Аналогичной точки зрения на проблему придерживался и М.М. Бахтин: «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте» [5, 207]. Каждое высказывание может существовать только в окружении предшествующего и последующего: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту» [10, 393], «каждое высказывание – это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» [10, 261].

Таким образом, развивается и утверждается мысль, что диалогические отношения функционируют не только в сфере человеческих отношений, но и в сфере общения культур

и эпох, а текст художественного произведения существует только в ситуации диалога, точнее, глобального полилога культуры. В этом смысле «собеседник» понимается в предельно широком плане как человечество во все времена и в неограниченном пространстве: «всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно-ответный характер всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим ("обмен мыслями")» [8, 169].

«В слове говорящего всегда есть момент обращения к слушателю, установка на его ответ» [8, 209]. Любая идея генерируется и развивается только в диалоге. В этой связи традиционное противопоставление диалогической и монологической речи переосмысливается, ведь любые формы речи предполагают адресата – реального или вероятного [20, 7], поскольку даже невысказанное размышление также обращено к другому сознанию: самая потаенная рефлексия существует лишь при наличии другого сознания [14, 25–26]. Само существование понимается как непрекращающаяся, обязательная взаимообращенность сознаний. Исходя из этой точки зрения, недиалогической речи нет, а любой текст всегда «двупланов» и «двусубъектен», в силу природы текста, коммуникативной сущности языка как общественного явления и природы слова.

Анализ художественного текста в диалогическом ключе, с одной стороны, представляет определенные трудности в силу того, что однозначного определения категории диалогичности в науке нет, а те, что наличествуют, предлагают исследователю колоссальный разброс в понимании термина – от предельно конкретного до неограниченного. С другой стороны, обращаясь к субъектной организации повествования, к специфике художественного слова, мышления автора, отношению «текст – читатель», «автор – читатель», «автор – герой», отношению текста к внетекстовой реальности и другим аспектам диалогической организации художественного произведения, диалогический подход позволяет изучать художественное произведение как уникальный элемент в сложной, разноразмерной структуре коммуникаций, как способ и результат продолжающихся во времени самоактуализации и взаимоактуализации автора и читателя в рамках неклассической композиции повествования [14, 25–26].

Теория интертекстуальности, а вслед за ней проблемы интертекста, метатекста, тесно связаны с концепцией диалогических отношений М.М. Бахтина и, являясь особо значимыми в гуманитарных науках, по-прежнему представляют живой интерес для исследователей.

Праоснову интертекстуальному подходу к изучению текста (задолго до введения в практику научной речи самого термина «интертекстуальность») в отечественной филологической науке заложил А.Н. Веселовский, выявив впервые некую корреляцию между смысловой структурой художественного текста, механизмами памяти человека и культурной традицией [13, 51–52].

Теория анаграмматического текста, ставшая другим источником интертекстуальности в филологии, принадлежит Ф. де Соссюру и заключается в предположении ученого об особых смыслопорождающих возможностях языка, которая заключается в способности языка разделяться на первичные единицы, из которых можно составить новые слова с новым смыслом. Обозначенное в своих научных трудах Ф. де Соссюром явление стало основой для представлений о том, как элементы одного текста, включенные в другой, могут изменять значение последнего. Такое языковое «конструирование» соотносится с теорией интертекста как способа создания текста из уже имеющихся «чужих цитат» [11, 189].

Сам термин «интертекстуальность» впервые был применен Юлией Кристевой в ее докладе о творчестве М.М. Бахтина на семинаре ее учителя Ролана Барта в 1966 году. Следует отметить, что Ю. Кристева была не только тем человеком, кто на материале рифмованных поэтических текстов подтвердил наблюдение Ф. де Соссюра над намеренным или бессознательным использованием анаграмм, о котором мы говорили выше, но и тем, кто

познакомил западное научное сообщество с личностью и научными воззрениями М.М. Бахтина.

Ю. Кристива была прекрасно знакома с работами М.М. Бахтина, в частности, с концепцией о диалоге культур, которая легла в основу понятия «интертекстуальность». М.М. Бахтин полагал, что диалогический характер слова не ограничен настоящим временем. В этом контексте уместно вспомнить слова И.П. Ильина, который утверждал, что «помимо данной художнику действительности, он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном "диалоге", понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами» [17, 164]. Такое понимание слова и текста впоследствии будет применяться в практике интертекстуального анализа.

Еще одно положение полифонической концепции М.М. Бахтина, легшее в основу теории интертекста, стало понятие «чужого слова» как основного побудительного мотива речевого высказывания [10, 399]. Сегодня важность проблемы цитирования в художественном тексте представляется очевидной, но цитацию как теоретическую проблему в свое время поставили М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман. Ученые выдвинули предположение о том, что художественный текст обязательно соотносится, говоря словами Ю.Н. Тынянова, с «внетекстовыми рядами», без соотнесения текста с которыми невозможно его глубокое понимание. Одним из способов такого соотнесения является цитата как «всякое реминисцентное содержание, извлекаемое нами из произведения», переключка любого вида, соединяющая между собой литературные памятники [25, 74]. В этом контексте цитата приобретает особую значимость, поскольку является своего рода кодом в данной художественной системе, который реципиент должен суметь считать для адекватного понимания художественного текста. Ожидаемо, что актуализируется понятие внетекстовой реальности, под которой можно понимать и окружающую действительность, и литературный контекст, и литературные нормы, традиции, представления. В связи с этим, внимание исследователей приковывается и к претексту, источнику цитаты, через которую авторский текст вступает с ним в диалог. Важной представляется мысль Ю.М. Лотмана, что «внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого» [21, 82], «в момент художественного акта внетекстовая ситуация выступает, подобно языку, в качестве материала. В дальнейшем она входит в состав произведения и, в этом смысле, равноправна с текстом» [21, 213]. Заложенная в цитате способность нести «реминисцентное содержание» определяется ее статусом «чужого» слова, фрагмента инотекста в слове «своем», авторском. Но, исследователи отмечают, что «выполнять свою функцию модификатора принимающего текста цитата – "чужое" слово – сможет лишь в том случае, если вступит в диалогические отношения со "своим", авторским, и новые смыслы будут возникать как результат этого взаимодействия. Так цитация оказывается частным проявлением того открытого Бахтиным феномена, который был определен как "чужое" слово, и одним из способов осуществления разнонаправленного диалога, являющегося условием бытия текста в культурном пространстве» [18, 6].

Дальнейшее развитие идеи диалога получают в работах Ю. Кристевой [19], которая переосмыслила научные идеи М.М. Бахтина и, в первую очередь, его концепцию культурного диалога, однако стала говорить о диалогизме преимущественно в контексте диалога между текстами, и Р. Барта, который совместно с другими французскими структуралистами в 60–70-е годы XX века разрабатывает новую методологию гуманитарных наук. «<...> Любой текст, – пишет Ю. Кристева, – строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [27, 429].

Постструктуралисты и деконструктивисты совершают своего рода революцию в литературоведении как науке. К середине 50-х годов Р. Барт выдвигает идею, что буквально все явления культуры могут быть прочитаны в семиологическом ключе, то есть как система

знаков. Ученый разрабатывает основные положения коннотативной семиотики и использует их для анализа литературной «формы», которая «помимо собственного авторского содержания» пропитана «культурными ценностями и интенциями» [24, 10]. В 60-е года Р. Барт дестроит принципы лежащие в основе традиционного подхода к изучению истории литературы. Итоговым и самым шокирующим положением Р. Барта называют положение о «смерти автора». «Смерть автора» восходит к формуле «смерть субъекта» Мишеля Фуко, заключающейся в представлении о невозможности создать абсолютно новый текст, в связи с тем, что каждый «новый» текст «растворяется» в явных или неосознанных цитатах из предшествующих текстов [11, 191].

С точки зрения деконструктивизма понятие «новый текст» в принципе невозможно, так как всякое «новое» возникает в результате повторения уже сказанного и различной комбинации цитат [11, 191].

Основываясь на воззрениях М. Фуко о возможности в принципе определить строгие границы текста, Р. Барт ставит под сомнение базовые для традиционного литературоведения понятия «автор», «произведение» и даже «читатель», а вслед за ними и объективность существования самого «произведения». Переход к итоговой «деконструкции понятий» в теории М. Фуко логически закономерен: «Так ли уж нам необходимы такие понятия, как "книга", "произведение" или даже такие общности, как "наука" или "литература"? Надо ли оставаться в плену иллюзий, неплодотворных и бесосновных?» [28, 25].

Научная теория Р. Барта подвергалась критике и не получила всеобщего признания среди филологов, которые именовали ее слишком «радикальной» [29, 30]. Например, Б.М. Гаспаров, размышляя над развитием диалогизма в западной науке, указывает на то, что вначале «исследователям удавалось обнаружить в анализируемом тексте лишь ограниченное и легко обозримое число подтекстов; в силу этого сохранялась возможность интерпретировать подтексты в качестве одного из структурных смыслообразующих механизмов, встроенных в текст. Однако развитие метода привело к неограниченному разрастанию внетекстового материала, так или иначе, прямо или косвенно отпечатавшегося в анализируемом тексте; границы текста и его смысла все более размывались, растворяясь во все более множественных, уходящих в бесконечность межтекстовых ассоциативных связях» [15, 280]. Соотечественница Р. Барта Натали Пьеге-Гро, пишет, что если начать видеть интертекст абсолютно везде, то «мы сильно рискуем лишиться интертекстуальности всякой специфики, а само понятие – эффективности» [24, 44]. Другие исследователи, в частности, М.В. Никитин указывал на то, работах постструктуралистов бахтинский «принцип диалогизма претерпел неявную метаморфозу» и фактически был упрощен и «сведен к его внешней, поверхностной стороне» [22, 117].

Однако в настоящее время определение интертекстуальности, предложенное Р. Бартом в работе «Смерть автора», приобрело хрестоматийную известность, стало каноническим в теории постструктурализма: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [2, 391].

В отечественной гуманитарной науке дальнейшую теоретическую разработку концепции диалогизма текста М.М. Бахтина продолжила Тартусская семиотическая школа. Вразрез с положениями деконструктивистов, отрицающих авторский характер каждого художественного текста, Ю.М. Лотман транслирует идею о совершенно особом статусе художественного текста, подчеркивает его уникальную специфику и настаивает на

специальном к нему подходе. Так, по Ю.М. Лотману, литературный текст можно выделить в особую категорию – категорию интеллектуального текста, поскольку работа над любым художественным произведением – это «качественно новый этап в усложнении структуры текста», текст перестает быть элементарным сообщением – «он приобретает память» [11, 192]. Определение Ю.М. Лотмана «текст в тексте» передает суть явления интертекстуальности как «переклички текстов» в художественном произведении. А эффект диалога текстов, по мнению семиотиков, как раз заложен в самой двойственной природе художественного произведения.

Значительный вклад в теорию интертекстуальности вносит известный отечественный ученый Б.М. Гаспаров, с точки зрения которого, языковая деятельность – это бесконечный поток «цитации», «черпаемой из конгломерата нашей языковой памяти» [16, 320].

Проблема интертекстуальности в художественной литературе была также развернуто освещена И.В. Арнольд в статье «Интертекстуальность – поэтика чужого слова», где феномен как «включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [1, 151].

В настоящее время теория интертекстуальности имеет равные права со всеми другими формами аналитического изучения художественного текста и «охватывает самые различные аспекты межтекстовых связей» [3, 4]. Сегодня исследователи языка и литературы ставят вопрос о перерождении интертекстуального подхода и возникновении новой стратегии и тактики филологического анализа на базе колоссального накопленного знания в этой области.

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1989.
3. Байко В.А. Интертекстуальность в пейзажных описаниях современного британского детектива : дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2019.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
5. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст – 1974. Литературно-теоретические исследования. – М., 1975. С. 203–212.
6. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994.
7. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003.
8. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М., 1997.
9. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского» 1963. Работы 1960-х–1970-х гг.. М., 2002.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров ; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М., 1986.
11. Васильчикова Т.Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18. № 1–2. С. 189–196.
12. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М., 1999.
13. Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику // Историческая поэтика. М., 1989. С. 42–59.
14. Гаврилова Л.А. Диалогичность как принцип организации «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского : дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2016.

15. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993.
16. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М., 1996.
17. Ильин И.П. Интертекстуальность // Западное литературоведение XX века: энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. М., 2004. С. 164–166.
18. Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста : дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998.
19. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. М., 2004.
20. Лагутин В.И. Проблемы анализа художественного диалога: (к прагмалингвистической теории драмы). Кишинев, 1991.
21. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 17–246.
22. Никитин М.В. Диалогизм vs. интертекстуальность: выбор плацдарма / *Studia Linguistica*. 2005. Вып. XV. С. 115–123.
23. Прозоров В.В. Введение в литературоведение: учебное пособие. М., 2012.
24. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. Г.К. Косикова. М., 2008. С. 8–42.
25. Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX вв. (на материале «Слова о полку Игореве») // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сборник / отв. ред. З.Г. Минц. Тарту 1981. Вып. IV. С. 246–276.
26. Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. Ч. 1. С. 15–104.
27. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000.
28. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. С. Митина, Д. Стасова. Киев, 1996.
29. Чернявская В.Е. Интертекстуальность и интердискурсивность // Текст – Дискурс – Стиль. Коммуникации в экономике. СПб., 2003. С. 23–42.

Ч. Сайнань
Z. Sainan

В ПОИСКАХ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Ю.М. ЛОТМАНА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ИДЕИ О КАРТОГРАФИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ⁸

IN SEARCH OF THE SCIENTIFIC HERITAGE OF Y.M. LOTMAN: RECONSTRUCTING THE IDEA OF CARTOGRAPHIC TEXT

Рассматривается идея о карте в разделе бессюжетного текста, которая выдвинута Лотманом. Данная идея в статье именуется как картографический текст. Исследуются два типа картографического текста — сюжетный картографический текст и бессюжетный картографический текст. В статье проанализированы сюжетный картографический текст «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова и бессюжетный картографический текст путешествия Лариных через Москву в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина. Установлено, что в картографическом тексте присуще перемещение героя через границу. Следует особо подчеркнуть, что в картографическом тексте транспорт становится действующим лицом. Средства передвижения являются сюжетно-мотивными комплексами в картографическом тексте, например, лодки, корабль, бочка, челн и пароход и т.д. С данной проблематикой соотносится теоретизирование Лотмана.

Ключевые слова: картографический текст, Лотман, сюжетный текст, бессюжетный текст, литературное картографирование, литературная карта.

The idea of a map in the section of a plotless text, which is put forward by Lotman, is considered. This idea is referred to in the article as a cartographic text. Two types of cartographic text – narrative cartographic text and plotless cartographic text – are investigated. The article analyses the narrative cartographic text of "A Hero of Our Time" by M.Y. Lermontov and the plotless cartographic text of the Larins' journey through Moscow in "Eugene Onegin" by A.S. Pushkin. It is established that in the cartographic text the hero's travelling across the border is inherent. It should be especially emphasised that in the cartographic text transport becomes an actor. Means of transport are plot-motive complexes in the cartographic text, for example, boats, a ship, a barrel, a boat and a steamship, etc.. Lotman's theorising correlates with this problematic.

Key words: cartographic text, Lotman, narrative text, plotless text, literary cartography, literary map, literary map.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-62-66

У Ю.М. Лотмана можно найти некоторые источники о картографическом тексте. Различая функциональные типы текста, он пишет: «Если мы вообразим себе географическую карту, то это будет хорошим примером классификационного

⁸ Исследование выполнено при поддержке проекта для выдающихся аспирантов Нанкинского университета (номер проекта: KYCX24_0074).

(бессюжетного) текста» [9, 229]. Размышляя о сюжете, он уточняет: «Представим себе пространственную модель сюжета в виде некоторой карты. На этой карте нанесены две страны, разделенные морем. Одна из них – ВН, другая – ВШ. Море – граница между ВН и ВШ. В таком виде карта будет соответствовать *бессюжетному тексту*. Теперь проведем на карте трассу морских сообщений. Это мы покажем, что граница, разделяющая эти два пространства и непреодолимая для всех предметов и людей, их населяющих, может быть преодолена кораблем. Корабль становится подвижным элементом текста, обладающим разрешением на перемещение в запретной для других области и соединяющим исконно разделенные сферы пространства» [8, 404]. Здесь ВН – внутренняя часть, а ВШ – внешняя часть, обе они образует единое пространство. Далее, «вводя трассу, мы сразу же определяем три типа характеристик *сюжетного текста*: а) направление. Корабль задает типовой путь из ВШ в ВН и из ВН в ВШ; б) реализация движения. Трасса задает типовой путь. Реальный корабль может проделать его до половины или вообще оказаться неспособным к этому пути; в) отклонение с пути» [8, 405].

Рассуждения ученого инициируют вопрос: карта относится к сюжетному или бессюжетному тексту? По Ю.М. Лотману, бессюжетный текст создает свой, ограниченный от внешнего и структурированный, мир. Если на карте совершается какое-то перемещение через границу, ее можно отнести к бессюжетному тексту с сюжетными элементами. Но она же может быть моделью сюжетного текста: «Пример с картой можно представить себе как модель сюжетного текста. Он включает в себя три уровня: 1) уровень бессюжетной семантической структуры; 2) уровень типового действия в пределах данной структуры и 3) уровень конкретного действования» [9, 229]. Поэтому карта в целом может рассматриваться как особый бессюжетный текст.

Из этого вытекает чрезвычайно значимый вывод: если в географической карте задается типовой путь, перемещение героя внутри картографического пространства событием считается, а если происходит событийное пересечение границы, данный географический текст является самостоятельным⁹. Далее рассмотрим некоторые существенные характеристики картографического текста.

Картографический текст как пространственная модель сюжета. В географической карте бессюжетная структура пространства имеет возможность строить собственную «картину мира», и поскольку «карта и типовая трасса – понятия пространственные и ахронные» [9, 229], топосы играют в этой картине мира доминирующую роль.

Картографическому тексту характерен мотив-путь. По выражению Ю.М. Лотмана, путь — это «особое индивидуальное пространство <...> персонажа» [8, 441]. Если герой однотипен окружающей среде, то у него нет пути, к примеру, у Тараса Бульбы в одноименном произведении Н.В. Гоголя. «Путь, который пространственно может быть представлен в виде линии, – это непрерывная последовательность состояний, причем каждое состояние предсказывает последующее» [8, 441]. По мнению Ю.М. Лотмана, в карте транспорт задает типовой путь, и для карты характерна оппозиция направленность – ненаправленность. У мотива-пути существуют два состояния: последовательность и отклонения от пути. Отклонения от пути в широком смысле понимается как движения героя к смерти.

Картографическому тексту присуще перемещение героя через границу. Героям, являющимся неотъемлемой частью пространства и закрепленным в структуре семантического поля, трудно преодолевать пространственные границы, поэтому Ю.М. Лотман называет их «статичными героями» в отличие от «подвижных». «В отношении к границе сюжетного (семантического) поля действительность выступает как преодолевающий ее, а граница в отношении к нему – как препятствие» [9, 230]. И это «пересечение границ становится сюжетообразующим фактором» [2, 194].

⁹ Следует заметить, что картографический текст еще остается научным вакуумом в исследованиях теоретического наследства Ю.М. Лотмана.

В картографическом тексте транспорт становится действующим лицом. Лотман, говоря о карте и пути корабля, пишет: «Действующим здесь оказался не человек, а корабль, препятствиями – не люди, а бури, течения и ветры, границей – океан, окружением и "антиокружением" – пункты отправки и прибытия» [9, 231]. Транспорт преобразует героя из неподвижного персонажа в подвижного.

Транспорт – подвижный элемент картографического текста. Одной из самых интересных проблем является связь между видом транспорта и сюжетом картографического текста. К водным видам транспорта в картографическом тексте в основном относится корабль (лодка), к земным – сани, коляска, карета, трамвай, поезд и т.д.

Транспорт в литературе имеет особое сюжетное значение, он часто связан с топонимами, указывающими на места отбытия и прибытия героев. В русской литературе не все произведения с транспортным компонентом относятся к картографическому тексту. Например, в «Евгении Онегине» Пушкина: «Соседи съехались в возках, / В кибитках, в бричках и в санях [11, т. 6, 108]. Очевидно, что здесь кибитка, бричка и сани не играют сюжетобразующей роли.

Поезд анализируется как знакомый элемент хронотопа железной дороги, широко исследованного литературоведением (А.И. Иванов и Н.В. Сорокина [3], Н.А. Непомнящих [10], Н.В. Константинова [5], Г.Ю. Филипповский и А.И. Зимина [12]. В рамках оппозиции старинного уклада жизни – технического прогресса победа за железными дорогами над телегой и тройкой (по выражению В.Г. Белинского [1, 118]). В творчестве А. Платонова поезд достигнул образного уровня одушевленного существа, в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» является сюжетогенным. С поездом («Анна Каренина» Л. Толстого), как и с «железным» трамваем («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) нередко связана тема смерти.

«Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова как сюжетный картографический текст. Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова можно рассматривать как морской картографический текст. Один из эпизодов романной истории Печорина – его пребывание в маленьком приморском городке – Тамани, о которой он рассказывает следующее: «Тамань – самый скверный городишка из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» [6, 43]. Это малое, но достаточно симптоматичное свидетельство неприятия героем современной ему реальности, неприятие, которое не только формирует характер Печорина, но и служит движущей силой сюжетного развития романа.

Пространство Тамани ограничено морем, и в картографическом тексте действующим лицом, пересекающим водную границу, является не Печорин, а судно. Тамань в глазах героя предстает как негативный топоним, который кодируется такими эпитетами, как «скверный», «нечистый», «дурной» и т. д. Однако для «честных контрабандистов» Тамань – спокойный и мирный город, а появление Печорина сродни камню, растревожившему водную гладь, и в этом плане оценки Тамани Печориным и ее обитателями контрастируют.

«Суда в пристани есть, – подумал я: – завтра отправлюсь в Геленджик» [6, 43]. Эта цитата намекает на то, что Печорин планирует уехать в тот же день, когда прибыл в Тамань, с намерением добраться на судне до Геленджика. В конце таманской части: «Слава богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань» [6, 51]. Впоследствии читатель узнает еще об одном месте, отмеченном на карте, – городе Пятигорск. Таким образом, можно четко проследить карту пространственного перемещения главного героя.

Если бы водные границы в Тамани не были нарушены, о судьбе Печорина невозможно было бы узнать. Однако ясно одно: если бы он не покинул Тамань, то не познакомился бы с Грушницким в Пятигорске, не встретил бы княжну Мери, не вмешался бы в их отношения и, в конце концов, не стал бы участником дуэли с Грушницким. Поэтому в картографическом тексте отплытие и прибытие судна становятся ключом, способствующим развитию сюжета и трансформации главного героя из статического в динамическое.

Путешествие Лариных через Москву в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина как бессюжетный картографический текст. Ю.М. Лотман проводит географическую археологию путешествия Лариных через Москву, воссоздавая маршрут Татьяны следующим образом: «Автор сознательно провез Татьяну и через окраины, и через центр Москвы: от Петровского замка, стоявшего вне черты города, через Тверскую заставу, по Тверской-Ямской, Триумфальной (ныне Маяковского) площади, Тверской (ныне ул. Горького), мимо Страстного монастыря (Пушкинская пл.), далее, вероятно, по Камергерскому переулку (проезд Художественного театра), пересекая Большую Дмитровку (ул. Пушкина), по Кузнецкому мосту и Мясницкой (ул. Кирова) до Харитоньевского переулка» [7, 68].

Это карта, начерченная Ю.М. Лотманом на основе сюжета «Евгения Онегина», по которой можно составить литературную карту романа. Она не только восстанавливает историческое пространство столицы, но и демонстрирует глубокую интеграцию литературного повествования и географического пространства. Литературная карта помогает читателю ощутить настоящее прошлое.

Анализируя движение Улисса в «Божественной комедии» Данте, Ю.М. Лотман отмечает, что его путешествие словно разворачивается на карте, на которой Данте видит героя, плывущего в лодке [8, 455]. Очевидно, что идея литературного картографирования уже прослеживается в теории Ю.М. Лотмана, причем, эта идея специфична: его литературное картографирование опосредовано средствами транспорта, и главный герой текста осуществляет пространственное перемещение с помощью конкретных средств передвижения.

Картографический текст как один из важных аспектов научного наследия Ю.М. Лотмана. В.Н. Калущков в своей книге «Литературная география» (2024) выделяет два уровня литературного картографирования: картографирование литературных и внелитературных пространств, связанных с литературными именами, и картографирование территорий – городов, регионов, отдельных стран [4, 92]. Исследования показывают, что картографический текст Ю.М. Лотмана также может быть использован в качестве литературного картографирования. Согласно типологии литературного картографирования, картографический текст можно разделить на два типа: первый – внелитературное пространство, то есть места в картографическом тексте соответствуют реальным географическим местам, что позволяет построить реалистическую литературную карту; второй – литературное пространство, то есть места в картографическом тексте, не имеющие аналогов в реальном пространстве, т.е. вымышленные.

В своем «Атласе европейского романа, 1800–1900» (1998) Ф. Моретти предлагает сосредоточиться на двух фундаментальных моментах литературных карт: во-первых, карты подчеркивают пространственно-граничную природу литературных форм, то есть то, что каждая литературная форма имеет свою уникальную геометрию, у которой есть границы, пространственные табу и излюбленные маршруты; во-вторых, карты могут раскрыть внутреннюю логику повествования, то есть символическое поле, вокруг которого сюжеты соединяются по вертикали и горизонтали и организуются друг вокруг друга [13, 7]. Но еще в 1970 году Ю.М. Лотман в «Структуре художественного текста» уже выдвинул идею литературной карты, и в этом плане она оказалась перспективной для исследования художественного произведения.

1. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

2. Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Лотмана. М., 1999.

3. Иванов А.И., Сорокина Н.В. Железная дорога в русской художественной культуре XIX–XX вв. // Вестник Тамбовского университета. 2011. № 12–2. С. 670–679.

4. Калущков В.Н. Литературная география. М., 2024.

5. Константинова Н.В. «Железнодорожные сюжеты» в современной прозе (на материале сборника «Красная стрела» // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 185–193.

6. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М., 1962.

7. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1983.
8. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. М., 1992. Т. 1.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. М., 1998.
10. Непомнящих Н.А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / отв. ред. Е.К. Ромодановская. М., 2012. С. 92–106.
11. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: в 17 т. М., 1995. Т. 6.
12. Филипповский Г.Ю., Зими́на А.И. Метафорическое пространство концепта железная дорога в текстах русских и европейских романтиков XIX в. // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 2. С. 8–15.
13. Franco Moretti. *Atlas of the European Novel. 1800–1900*. London: Verso, 1998.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА/ RUSSIAN LITERATURE

К.К. Сизова

K.K. Sizova

В.М. ГАРШИН И «МИР ХУДОЖНИКОВ»

V.M. GARSHIN AND THE "WORLD OF ARTISTS"

В статье речь пойдет о взаимодействии двух видов искусств: литературы и живописи. Мы рассмотрим это взаимодействие на примере творчества В.М. Гаршина, И.Е. Репина, Н.А. Ярошенко с точки зрения интермедийных связей и биографических фактов. Нами анализируется основной образ-символ красного мака, созданный В.М. Гаршиным в контексте того, как он выходит за рамки литературного произведения, подхватывается художником и воплощается в визуальных образах. Говоря о интермедийных связях живописи и литературы, мы не ограничиваемся иллюстрациями или рисунками на тему литературных произведений, нами также рассматривается то, как художников вдохновляют не только тексты, но и образы самих писателей, а также аллюзии к живописным полотнам в текстах. Литературным материалом для статьи послужили два рассказа о художниках: «Надежда Николаевна» и «Художники», а также статьи В.М. Гаршина о живописи, среди которых особое внимание уделяется «Художественной выставке в Петербурге», которая носит не столько критический или обзорный характер, а отражает взгляды писателя на процессы, происходящие в мире пластических искусств в конце XIX века. Нами применяется совокупность методов исследования: литературоведческий анализ выбранных текстов (рассказы и статьи); сравнительный анализ, основывающийся на сопоставлении произведений пластического искусства и литературы; историко-литературный и культурологический методы, базирующиеся на исследовании произведений писателя и художников в контексте их творчества и исторического процесса. Для нас важно отразить не только эстетическую и стилистическую составляющую искусства, но и его идейную и социальную природу.

Ключевые слова: Гаршин, интермедийные связи, литература и живопись, художники-передвижники.

The article will focus on the interaction of two types of art: literature and painting. We will consider this interaction using the example of the works of V.M. Garshin, I.E. Repin, N.A. Yaroshenko from the point of view of intermediate connections and biographical facts. We analyze the main image, the symbol of the red poppy, created by V.M. Garshin in the context of how it goes beyond the literary work, is picked up by the artist and embodied in visual images. Speaking about the intermediate connections between painting and literature, we are not limited to illustrations or

drawings on the subject of literary works, we also consider how artists are inspired not only by texts, but also by the images of the writers themselves, as well as allusions to paintings in the texts. The literary material for the article was two stories about artists: "Nadezhda Nikolaevna" and "Artists", as well as articles by V.M. Garshina talks about paintings, among which special attention is paid to the "Art Exhibition in St. Petersburg", which is not so much critical or overview in nature, but reflects the writer's views on the processes taking place in the world of plastic arts at the end of the 19th century. We use a set of research methods: literary analysis of selected texts (stories and articles); comparative analysis based on a comparison of works of artistic art and literature; historical, literary and cultural methods based on the study of the works of writers and artists in the context of their work and the historical process. It is important for us to reflect not only the aesthetic and stylistic component of art, but also its ideological and social nature.

Key words: Garshin, intermediate connections, literature and painting, *peredvizhnik* artists.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-67-72

Связь живописи и литературы имеет давнюю историю, взаимодействие и взаимовлияние двух этих видов искусства представляют научный интерес как для филологов, так и для искусствоведов. Интермедийные связи литературы и живописи проявляются на различных уровнях: художественное направление, проблематика и функциональная направленность, творческий метод, типология и жанр, а также на уровне биографических и исторических фактов и событий. При интермедийности «взаимодействуют разные семиотические ряды и происходит перевод одного художественного кода в другой» [5, 65], что существенно расширяет возможности интерпретации произведения и появления новых смыслов.

В статье мы анализируем то, как отражается биографическое взаимодействие В.М. Гаршина с русскими художниками и его статьями и рассказами о живописи. Круг источников по теме исследования очень разнообразен от научных, академических исследований, таких как труды Г.А. Бялого [2, 128], В.И. Порудоминского [11, 304]; о связи с живописью – О.С. Левкина «Образ творца в рассказе В.М. Гаршина "Художники"», где подчеркивается, что главный герой «олицетворяет собой того творца, который видится русскому писателю в самом себе» [6, 5], Морозов И. «О границах воображаемого в "Художниках" В.М. Гаршина» [9] до научно-популярных сборников, например, альбом-каталог «Всеволод Гаршин. Материалы из собрания Государственного литературного музея» [8] 2018 года. Особый интерес с точки зрения связи двух видов искусств представляет раздел «Среди художников. Репин и Гаршин». Эта тема может быть интересна не только ученым-филологам или искусствоведам, но и любому человеку, интересующемуся русской культурой, так как материал подробно прокомментирован и включает в себя большое количество иллюстраций.

Как известно из воспоминаний М.Е. Малышева о Гаршине, молодой писатель сразу после поступления в Горный институт в Петербурге обзавелся знакомыми и друзьями в среде художников и «стал неперенным членом их собраний <...> тесная дружба царила между членами кружка» [7, 248], куда входили: А.И. Данилевский, И.Е. Крачковский, И.Ф. Селезнев, Н.Г. Богданов, Е.Е. Волков, Е.Н. Евреинова. Творческая молодежь 70-х годов XIX века вела горячие споры об искусстве, поиске новых методов и идей, Гаршин «горячее многих художников ратовал за искусство как служение высшим идеалам добра и правды» [7, 248]. Идеалы добра и правды стали для него основными не только в живописи, но и в его литературном творчестве, например, вершиной развития идеи любви к человечеству и самопожертвования в борьбе со злом является рассказ «Красный цветок». Об этом рассказе О.В. Фролова, подробно анализируя его психологический аспект, подчеркивает, что психиатрическая болезнь не ограничена пространством сумасшедшего дома – «болен мир, в

котором есть зло» [13, 26], Э.В. Шорина в статье «Интертекстуальный дискурс темы безумия в рассказе В.М. Гаршина "Красный цветок"» приходит к выводу, что рассказ является «в какой-то мере автобиографичным» [16].

Символический образ красного мака не оставил равнодушными ни читателей, ни художников, особенно сильное впечатление он произвел на друга В.М. Гаршина – живописца И.Е. Репина, который не только иллюстрировал обложку к сборнику «Красный цветок» (1888 года) кроваво-красными цветами, но и изобразил их на рисунке «Гаршин в гробу» того же года. Это импрессионистическое по своей манере полотно, выполненное акварелью, белилами и золотой краской, выдержано в бледных, тускло-серых тонах. Толпа и светлые цветы сливаются с полумраком, образуя фон картины, на которой темным пятном выделяется темная фигура скорбящей женщины (супруга В.М. Гаршина – Н.М. Золотова), две симметрично расположенные белые свечи у изголовья покойника и несколько красных пятен-цветов. Такая композиция создает особое обрамление лица Гаршина, на него устремлены все взгляды, но яркие красные пятна, символизирующие в поэтике писателя «всю пролитую кровь» и самопожертвования попадают в пространство бокового зрения, напоминают о трагической судьбе этого человека. Удивительно то, что благодаря импрессионистической манере посмертного рисунка, что не свойственно для такого жанра, нет ощущения скорби, а скорее создается атмосфера загадочности и недосказанности.

Кроме того, кисти Репина принадлежат два портрета писателя, этюд, с которого он писал царевича Ивана к картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885), а также полотно «Не ждали» (1888), в лице центральной фигуры которого отчетливо видны черты Гаршина. По мнению искусствоведа Т.В. Юденковой, в окончательном варианте 1888 года Репин «воскрешает трагическую фигуру писателя В.М. Гаршина, но не внешними своими данными, хотя и здесь можно найти определенное сходство, а некоторой хрупкостью и ранимостью (не слабостью) человеческой души и характера, всего внутреннего строя личности...» [17, 52]. Сам Репин говорил, что его поражает обреченность в лице Гаршина, М.А. Фролов замечает акцентированное внимание художника именно к глазам писателя [14, 415–432], С.Н. Дурьлин подробно рассказывает историю их дружбы: «С первого же знакомства моего с В.М. Гаршиным <...> я затлелся особенною нежностью к нему» [4, 44–45], это стало первым шагом к продолжительному и плодотворному творческому союзу, о котором Репин упоминал в книге воспоминаний «Далекое близкое» [12].

Близкие – человеческие и творческие – отношения связывали Гаршина еще с одним живописцем-передвижником – с Н.А. Ярошенко. У писателя есть рассказ «Художники», опубликованный в 1879 году в № 9 журнала «Отечественные записки», где подробно описывается полотно под названием «Глухарь»: «Вот он сидит передо мною в темном углу котла, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кружки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на включенной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди» [3, 97]. Это портрет рабочего, изнутри поддерживающего стенки металлического колокола, пока снаружи вбивают в них заклепки. Из предыстории читатель узнает, что такие работники быстро глохнут, заболевают и умирают. Примечательно то, что такой реальной картины нет, но есть схожая с ней по жанру, композиции, смыслу и колориту работа Ярошенко «Кочегар». Эту картину была впервые выставлена на Шестой передвижной выставке за год до публикации рассказа. Сложно сказать с абсолютной уверенностью, являлась ли увиденная Гаршиным картина поводом для написания рассказа или обоих художников волновала общая проблема рабского труда.

Как для художников-передвижников, так и для Гаршина искусство неразрывно связано с социальной проблематикой. Во втором рассказе Гаршина «Надежда Николаевна» (1885) главной героиней является женщина, считающая себя обреченной. Однако встреча с

художником Андреем Николаевичем, уговорившим ее позировать в образе Шарлотты Корде, разворачивает ее жизнь. Вначале ее высокомерный и дерзкий взгляд сменяется стыдом, потом выражение ее лица передает постепенное улучшение душевного настроения: «Какое-то мрачное и тоскливое выражение замечалось около ее губ и в впадинах ее серых глаз <...> но раны, казалось, заживали. Она становилась спокойнее и спокойнее, и улыбка уже не так редко появлялась на ее лице» [3, 227]. И несмотря на трагический финал (убийство героини) общий смысл рассказа заключается в утверждении способности искусства исцелять человека, возвращать ему жизнелюбие.

В целом, можно сделать предварительный вывод о том, что тематика и проблематика произведений Гаршина, его взгляды на искусство близки художникам-передвижникам. Это подтверждается и биографическими фактами: передвижники приглашали писателя на свои выставки и собрания, просили писать критические статьи, видя в нем хорошего эксперта и знатока живописи. Например, заведующий выставкой П.А. Ивачев пишет В.М. Гаршину 27 февраля 1884 года, что в гостинице «Метрополь» состоится встреча членов передвижной выставки, которые очень просят его присоединиться. Кроме того, Гаршин написал шесть статей о художественных выставках: «Новая картина Семирадского «Светочи христианства»» (1877), «Конкурс на постоянной выставке художественных произведений» (1877), «Императорская Академия художеств за 1876/1877 учебный год» (1877), «Художественная выставка в Петербурге» (1880), «Выставка в помещении "Общества поощрения художников"» (1880), «Заметки о художественных выставках» (1887). В статьях некоторые картины проанализированы очень подробно, например, «Светочи христианства» Семирадского, «Христос и грешница» Поленова, «Боярыня Морозова» Сурикова, «Забывшее место» Крачковского. В статьях писатель критикует художников не только с идейно-тематической точки зрения, но и обсуждает композицию, колорит и т.д., особенно отмечая при этом правильное освещение изображаемого на полотне, самое сложное для художника. Если говорить об историческом и источниковедческом материале «Заметок», важно упомянуть статью А.А. Пауткина «Опыт источниковедческого прочтения статьи В.М. Гаршина "Заметки о художественных выставках"».

Отдельно художникам-передвижникам посвящается статья «Художественная выставка в Петербурге», которая была впервые опубликована в № 23 журнала «Русские ведомости». Она имеет не столько обзорно-критический характер, сколько представляет собой размышления Гаршина о характере двух разных выставочных обществ – передвижников и «Общества выставок». Писателя беспокоит вопрос «разделения наших художественных сил» [3, 365] на «Общество выставок», продолжающее традиции «чистого искусства», и на «Товарищество передвижных выставок», открывающее искусство реальности. Гаршин называет два эти общества «враждующими партиями», однако у них возникают схожие проблемы. Первая – они «мало заботятся о каком бы то ни было направлении», на те и другие выставки принимаются картины «всевозможных пошибов» [3, 365]. По мнению писателя, если бы «Общество выставок» не было в этом отношении достаточно снисходительным, то его выставки не насчитывали бы сотни картин в год. Как на передвижной, так и на академической выставке появляются «вещи тенденциозные и совершенно безыдейные; и тут и там ставятся картины реальные и фантастические, а о национальном единстве нечего говорить: само товарищество передвижной выставки, считающееся выразителем национальной идеи и искусства, не стесняется выставлять в залы Академии наук картины К. Маковского, Ю.Я. Лемана, А.А. Харламова («Русалки», «Дама в костюме времен Директории», «Итальянские дети»)) – это главнейшая проблема живописи того времени. Автор статьи делает важный вывод, что раскол между художниками на самом деле вытекает не из каких-либо принципов или непримиримых взглядов, а из «каких-то личных счетов» [3, 366]. Примечательно, что жертвой этой вражды оказывается на самом деле зритель, который страдает от разделения выставок, терпящий неудобства и тоскующий по тем временам, когда все силы лучших художников были объединены в выставочных залах Академии художеств. Кроме двух «враждующих партий» есть еще художники,

которые рассорились и с теми, и с другими, они вынуждены организовывать свои выставки. В финале статьи несколько комично звучит то, что у некоторых членов «Общества выставок» «родилась мысль возить свои выставки по провинциальным городам» [3, 366], что лежит в основе организации работы «Товарищества передвижных выставок». Это еще раз подчеркивает отсутствие, по мнению Гаршина, принципиальных противоречий между художниками, а лишь наличие вражды, которая доходит «даже до анонимных статей» [3, 366], которые художники пишут друг против друга. Таким образом, статья продвигает мысль о том, что куда более полезно было бы объединить усилия художников, чем тратить силы на бесполезную вражду.

Подробно анализирует «Заметки о художественных выставках» С.М. Балугев, который находит в них тонкую иронию, средством создания которой «становится трансформация фразеологических оборотов» [1, 192], лексические особенности, например, переход от возвышенной книжной лексики к просторечным фразеологизмам, пародийность. Также исследователь говорит о идейно-эстетических взглядах автора «Заметок», которые формировались под влиянием «либерально-народнической идеологии» [1, 191], его близости эстетике художников-передвижников, особенно ярко это прослеживается в контексте журнальной борьбы конца XIX века.

Несмотря на близость взглядов с художниками-передвижниками, хорошие отношения Гаршин поддерживал с Академией художеств, куда его регулярно приглашали на просмотры. Сам писатель не считал себя частью какой-либо из «партий», а имел свой уникальный взгляд на происходящее в мире живописи. М.Е. Малышев пишет: «Несмотря на то, что Всеволод Михайлович был знаком со всеми художниками и входил в различные художественные кружки, он не принадлежал ни к какой партии в искусстве, и хотя тяготения его, как и всех интеллигентных людей того времени, были на стороне «передвижников», являвшихся тогда самым живым и свободным элементом в искусстве, но его сердцу были дороги и художники, не входившие в состав "Товарищества передвижных выставок"» [7, 253].

Тема живописи проходит лейтмотивом через все творчество Гаршина, его жизнь. Этот писатель с «человеческим талантом» всю душу и мысли вкладывает в искусство с одной только целью – сделать мир лучше и добрее. Основной жанр писателя – рассказ, который подобен картине: выдержан в одной авторской тональности и имеет одну сквозную мысль. Очень точно об этом сказал К.И. Чуковский «Нет, недаром Гаршин так близок был с живописцами, с Репиным, Ярошенко, и так любил писать о картинах и о художниках, о Сурикове, Поленове, Семирадском, – о Рябинине и Кудряшове. Он чувствовал здесь родное. Он уверенный и точный рисовальщик – почти гравёр» [15, т. 7, 299].

1. Балугев С.М. Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В.М. Гаршина. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novoe-o-polemichnosti-zametok-o-hudozhestvennyh-vystavkah-1887-v-m-garshina> (дата обращения: 05.06.2025).

2. Бялый Г.А. В.М. Гаршин. Л., 1969.

3. Гаршин В.М. Сочинения. М. – Л., 1963.

4. Дурьин С.Н. Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы). М., 1926.

5. Катаев В.Б. Русская классика и интермедальность: опыт создания курса // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. М., 2022. № 3. С. 59–72.

6. Левкина О.С. Образ творца в рассказе В.М. Гаршина «Художники». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-tvortsa-v-rasskaze-v-m-garshina-hudozhniki> (дата обращения: 05.06.2025).

7. Малышев М.Е. Забытые воспоминания. Всеволод Гаршин в вопросах искусства. М., 1908.

8. Мединцева Г.Л., Соболев Т.Ю. Всеволод Гаршин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: Альбом-каталог. М., 2018.

9. Морозов И. О границах воображаемого в «Художниках» В.М. Гаршина // Актуальная классика. Материалы Пятых студенческих научных чтений. М., 2021. С. 136–142.

10. Пауткин А.А. Опыт источниковедческого прочтения статьи В.М. Гаршина «Заметки о художественных выставках» // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. М., 2008. № 4. С. 113–120.
11. Порудоминский В.И. Гаршин В.М. (Сер. ЖЗЛ) М., 1962.
12. Репин И.Е. Далекое близкое. URL: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_0015.shtml (дата обращения: 05.06.2025).
13. Фролова О.В. Мотив безумия в рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-bezumiya-v-rasskaze-vs-m-garshina-krasnyy-tsvetok> (дата обращения: 05.06.2025).
14. Фролов М.А. «Добрейшая, деликатнейшая натура...». Илья Репин о Всеволоде Гаршине. К истории взаимоотношений // Вопросы литературы. М., 2012. № 2. С. 415–432.
15. Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. М., 2012.
16. Шорина Э.В. Интертекстуальный дискурс темы безумия в рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок». URL: <https://scipress.ru/philology/articles/intertekstualnyj-diskurs-temy-bezumiya-v-rasskaze-v-m-garshina-krasnyj-tsvetok.html> (дата обращения: 05.06.2025).
17. Юденкова Т.В. Илья Репин. «Не ждали». М., 2019.

О.В. Шаталова
O.V. Shatalova

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА МЫШЛЕНИЯ (ПО РАССКАЗУ И.С. ТУРГЕНЕВА «ГАМЛЕТ ЩИГРОВСКОГО УЕЗДА»)

INTERTEXTUALITY AS THE BASIS OF THINKING (BASED ON I.S. TURGENEV'S SHORT STORY "HAMLET OF SHCHIGROVSKY DISTRICT")

Аспекты цитации, аллюзии, интертекстуальности, определяющие совместное бытование текстов в мировосприятии человека, активно исследовались на протяжении последнего столетия, обозначив феномен прецедентности в качестве одного из основополагающих факторов развития культуры. Интертекстуальность в своем каноническом воплощении представляет собой вербальную объективацию одного текста (на уровне отдельных слов, идей, образов) в рамках другого, созданного хронологически позднее. Интертекстуальность широко и многосторонне представлена в русской литературе, которая перманентно настроена на формирование пространства для разнонаправленного диалога. С учетом факта значимости литературы для развития личности русского человека можно выявить влияние интертекстуальности на деятельность, характер, менталитет личности. Один из ярких примеров, подтверждающих данный постулат, представлен в рассказе И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда». Системный и комплексный анализ монолога главного героя позволяет проследить его интеллектуальную и духовную зависимость от героев произведений Грибоедова А.С., Пушкина А.С., Лермонтова М.Ю.: особенности мышления и мировосприятия Чацкого, Онегина, Печорина оказали настолько значительное влияние на Василия Васильевича, что как самостоятельная личность он не состоялся, воплощая определенные жизненные сценарии. В статье предлагается формальное сопоставление текстов 4 произведений, позволяющее проследить поступательное моральное и биографическое следование героя Тургенева классическим сюжетам, которое приводит его к ситуации полного устранения из реальности, перехода в сферу рефлексии, которая оказывается для него тоже не личной, а отраженной через образы «лишних людей». Речевой портрет Василия Васильевича лишен индивидуальных черт, лексически и грамматически отражает особенности построения речи Чацкого, Онегина, Печорина; структура речи и интонация меняются в зависимости от передаваемой ситуации. Драматическая «пародийность» подчеркивается обобщенной авторской характеристикой героя – «Гамлет Щигровского уезда», обозначающей духовный трагизм представителя поколения 1840-х годов и одновременно несоответствие масштаба заявленной личностной позиции ее реальному воплощению.

Ключевые слова: прецедентность, интертекстуальность, лишний человек, Тургенев, Гамлет, речевой портрет.

The aspects of citation, allusion, and intertextuality that determine the co-existence of texts in the human worldview have been actively studied over the past century, identifying the phenomenon of precedent as one of the fundamental factors in the development of culture. Intertextuality in its canonical embodiment is the verbal objectification of one text (at the level of individual words, ideas, images) within the framework of another, created chronologically later. Intertextuality is widely and comprehensively represented in Russian literature, which is permanently attuned to the formation of a space for multidirectional dialogue. Taking into account the importance of literature for the development of the personality of a Russian person, it is possible to identify the influence of intertextuality on the activity, character, and mentality of a personality. One of the most striking examples confirming this postulate is presented in I.S. Turgenev's short story "Hamlet of Shchigrovsky district". A systematic and comprehensive analysis of the main character's monologue allows us to trace his intellectual and spiritual dependence on the characters of the works of Griboyedov A.S., Pushkin A.S., Lermontov M.Yu.: the peculiarities of thinking and worldview of Chatsky, Onegin, Pechorin had such a significant impact on Vasily Vasilyevich that as an independent personality he did not take place, embodying certain life scenarios. The article proposes a formal comparison of the texts of 4 works, which allows us to trace the progressive moral and biographical following of Turgenev's hero to classical plots, which leads him to a situation of complete elimination from reality, transition to the sphere of reflection, which turns out to be not personal for him either, but reflected through the images of "superfluous people". The speech portrait of Vasily Vasilyevich is devoid of individual features, lexically and grammatically reflects the peculiarities of the speech structure of Chatsky, Onegin, Pechorin; the structure of speech and intonation vary depending on the situation being conveyed. The dramatic «parody» is emphasized by the generalized author's characterization of the hero – "Hamlet of Shchigrovsky district", which denotes the moral tragedy of a representative of the generation of the 1840s and at the same time the discrepancy between the scale of the declared personal position and its real embodiment.

Key words: precedent, intertextuality, superfluous man, Turgenev, Hamlet, speech portrait.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-73-80

В русской литературной среде уже в 50-е годы XIX столетия «теоретически оформилась» после выхода в свет произведения И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» тема «лишнего человека» [1, 296]. Критиками был описан этот тип литературного героя, обозначены все его характерологические черты, обнаружены параллели с персонажами разных десятилетий, выстроены классификации «лишних людей» по характерам, действиям, отношениям с окружающими и миром. «В самом деле, – писал А.Н. Добролюбов в 1959 г. – раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват?», «Рудина» или «Лишнего человека», или «Гамлета Щигровского уезда» – в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова» [Цит. по: 9].

Уже традиционной, как кажется на первый взгляд, не требующей дополнительного исследовательского внимания стала концепция, по которой еще до того, как А.Н. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский подхватили термин и надолго закрепили его в литературоведении, «сама же художественная практика уже создала типические черты этого, так называемого "лишнего человека"» [1, 296], в результате чего выстраивалась довольно убедительная галерея персонажей, демонстрирующих хронологическую

последовательность и социально-психологическую деградацию личности: Чацкий, Онегин, Печорин, Василий Васильевич («Гамлет Щигровского уезда»), Рудин, Лаврецкий, Обломов.

Объединенные терминологическим обозначением и сходными чертами характера, эти персонажи заслонили в литературоведческой традиции саму эпоху, которая породила каждого из них. Но нельзя не признавать, что социально-политические, нравственно-идеологические условия 20-х, 40-х и 60-х годов значительно различались, что позволяет однозначно говорить о существенных качественных отличиях «лишнего человека» начала и середины XIX века.

В задачи нашего исследования не входит ни анализ специфики художественных образов Чацкого, Онегина и Печорина, ни характеристика историко-политических и социально-психологических условий их формирования: они предельно подробно описаны как классиками литературоведческо-философской критики, так и авторами школьных учебников. Ставшие каноническими оценки В.Г. Белинского: «страдающий эгоист», «эгоист поневоле» – и вызывающие сочувствие «миллион терзаний» Чацкого в характеристике И.А. Гончарова [2] определили симпатии читающей и мыслящей публики: «лишний человек» однозначно представлялся авангардистом, противостоящим «веку минувшему», «светскому» или «водяному обществу», а сами произведения – это «энергический протест против гнусной расейской действительности <...>, против невежества, добровольного холопства и пр., и пр., и пр.» [Цит. по: 8, 41]. В современных исследованиях представлены оценочные характеристики различных «инвариантов» данного типа литературного героя, поскольку «лишний человек» – это «не просто литературный тип, это сгусток национально-философских взглядов, влияющий на целый пласт сюжета и концепций романских структур, выражающих идеи эпохи» [3, 295], фактически уже перешедший в формат прецедентного явления русской культуры.

В свете сложившейся тенденции тем более актуальной представляется попытка выявления причин, определяющих так называемую «деградацию» личности, что особенно четко обозначается в самохарактеристике героя рассказа Тургенева «Гамлет Щигровского уезда»: уничижительные самооценки – лейтмотив его своеобразной исповеди, произнесенной перед рассказчиком – автором-повествователем: современные исследователи отмечают непосредственные типологические связи между «гамлетом» и «лишним человеком» [4; 12].

Необходимо обратить внимание на то, что данный тип героя – «лишний человек» – развивается последовательно, в первую очередь в историко-хронологическом отношении.

Если проследить время появления каждого из героев на сцене общественной жизни и условно попытаться определить «возрастные характеристики» в отношении друг к другу, то довольно четко прослеживается следующая зависимость: комедия «Горе от ума» А.С. Грибоедова начала ходить в списках по частям около 1823 года, в 1825 году были опубликованы I и III акты; роман «Евгений Онегин» А.С. Пушкина создавался в период 1823–1831 гг., в 1825 г. вышла из печати I глава. То есть Чацкий и Онегин могут быть условно обозначены как ровесники, тем более, что детали их жизни и определенные умонастроения перекликаются. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» был опубликован (и получил отклик сразу же) в 1839 году. Влияние произведений Грибоедова и, особенно, Пушкина на творчество Лермонтова является общепризнанным [7; 10]. В то же время социально-политические и интеллектуально-психологические условия формирования личности Печорина значительно отличались от параметров бытования Чацкого и Онегина. Следствием такого соотношения стало появление характера самобытного, рефлексизирующего, в том числе и сопоставительно по отношению к предшественникам, специфически оценивающего предназначение и роль своего поколения в истории.

Герой рассказа Тургенева «Гамлет Щигровского уезда», опубликованного в 1949 году, по условным подсчетам, может быть отнесен к поколению Печорина, но в отличие от героя Лермонтова он, если можно так выразиться, «несколько опоздал с развитием» и

постоянно «жил во след» появляющимся в круге его чтения и осмысления художественным произведениям.

Изложение биографии самим Василием Васильевичем – это постоянная аллюзия, а произносимый текст – прямая интертекстуальность как в ее каноническом представлении, так и в относительно вольных интерпретациях данного явления в рамках современной исследовательской парадигмы [3; 5; 6; 11].

Молодость, период формирования личности «Гамлета Щигровского уезда» формально проходила в период популярности «Горя от ума» и «Онегина». Активно переосмысляя прочитанное, воспринимая героев комедии и романа в стихах фактически как современников, молодой человек не мог не соотносить себя и свою жизнь с реалиями их жизни, где-то перекладывая характеристики, относящиеся к Чацкому и Онегину, на свою повседневную, как ему казалось по свойственной молодости тенденции восприятия мира, ничем не примечательную жизнь. Возможно, именно поэтому значимые события, характеристики и оценки детства и юности Василия Васильевича так полновесно совпадают с содержанием обозначенных произведений:

Тургенев И.С. Гамлет Щигровского уезда	Грибоедов А.С. Горе от ума	Пушкин А.С. Евгений Онегин
...говорю по-французски не хуже вас...	Фамусов о Чацком: Он славно пишет, переводит.	Он по-французски совершенно Мог изъясняться и писал...
...по-немецки даже лучше... Я Гегеля изучил, милостивый государь, знаю Гете наизусть...	Чацкий: Как с ранних пор привыкли верить мы, Что нам без немцев нет спасенья!	Он из Германии туманной Привез учености плоды:... Под небом Шиллера и Гете Их поэтическим огнем Душа воспламенилась в нем...
3. ...три года провел за границей...	Чацкий: Скажи любви навек конец, Кто на три года вдаль уедет...	Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест... И начал странствия без цели... Он возвратился и попал, Как Чадский, с корабля на бал. <...>
4. Я тоже заеден рефлексией...	Чацкий: Да, мочи нет; мильон терзаний... А пуще голове от всяких пустяков.	Томясь душевной пустотой, Уселся он – с похвальной целью Себе присвоить ум чужой... Мне навелись его черты, Мечтам невольная преданность... И резкий охлажденный ум.
5. Целых два года я провел еще после того за границей: был в Италии, постоял в Риме перед Преображением, и перед Венерой во Флоренции постоял	Чацкий: Ах! тот скажи любви конец, Кто на три года вдаль уедет... Неужли так меня три года изменили?	«Так ты женат! Не знал я ране! Давно ли?» – Около двух лет. – «На ком?» – На Лариной. – «Татьяне!»
Нашлись снисходительные люди, которым я показался чуть ли не гением: дамы	Софья: Остер, умен, красноречив. В друзьях особенно счастлив.	Онегин был, по мнению многих (Судей решительных и строгих), Ученый малый ...

с участием выслушивали мои разглагольствования...	Фамусов: ... Он малый с головой, И славно пишет, переводит. Нельзя не пожалеть, что с этаким умом... Не я один, все так же рассуждают.	Имел он счастливый талант ... И возбуждать улыбку дам Огнем нежданных эпиграмм.
В одно прекрасное утро родилась на мой счет сплетня (кто ее произвел на свет божий, не знаю: должно быть, какая-нибудь старая дева мужеского пола, – таких старых дев в Москве пропасть), родилась и принялась пускать отпрыски и усики, словно земляника. Я запутался, хотел выскочить, разорвать прилипчивые нити, – не тут-то было... Я уехал	Софья: Он не в своем уме... Загорецкий: Он сумасшедший... Фамусов: Я первый, я открыл; Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет! Чацкий: Растерян мыслями...чего-то ожидаю... Вот из Москвы! Сюда я больше не езду. Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, Где оскорбленному есть чувству уголок! Карету мне, карету!	Он мог бы чувства обнаружить, А не щетиниться, как зверь... К тому ж – он мыслит – в это дело Вмешался старый дуэлист; Он зол, он сплетник, он речист... Но шепот, хохотня глупцов...» И вот общественное мнение! Пружина чести, наш кумир! И вот на чем вертится мир!

Речевые самохарактеристики героя рассказа «Гамлет Щигровского уезда» совпадают до мелочей с высказываниями его «духовных прототипов», причем совпадения обозначаются не только в вопросах образования, воспитания, идейно-нравственных поисков (1, 2, 4), но и в биографических деталях (3, 5, 6, 7). В тех же случаях, когда герой не может найти «соответствия» в образе «лишнего человека», то обращается к книжной «протоситуации», связанной, возможно, даже с антиподом. Так, например, происходит с «проживанием» и «изложением» любовной линии, которая традиционно является одной из самых показательных, раскрывающих сущность человека не только в литературе. Однако Василий Васильевич «чувства нежные» также «списывает» с литературных персонажей – Молчалина и Ленского.

Разговаривал я с ней, правда, мало, – больше так на нее смотрел; но читал ей вслух разные трогательные сочинения, пожимал ей укладкой руки, а по вечерам мечтал с ней рядом, упорно глядя на луну, а не то просто вверх.	Софья о Молчалине: Возьмет он руку, к сердцу жмет, Из глубины души вздохнет, Ни слова вольного, и так вся ночь проходит, Рука с рукой, и глаз с меня не сводит.	Он вечно с ней. В ее покое Они сидят в потемках двое; Они в саду, рука с рукой, Гуляют утренней порой... Он только смеет иногда, Улыбкой Ольги ободренный, Развитым локоном играть Иль край одежды целовать.
--	---	--

Данный подход обнаруживает неестественность духовных терзаний героя, его формальное следование «печатному образцу», причем уже без разграничения качественных характеристик принимаемых шаблонов поведения и самооценивания. (Кажется, Тургенев фиксирует «измельчание» «лишнего человека», в чем можно увидеть некоторые интенции к идеям Ф.М. Достоевского, характеризующего другой тип – «маленького» человека, также утрачивающего масштаб пушкинского и гоголевского «прототипов»).

Подобная интертекстуальность, основывающаяся почти на прямом цитировании не является случайной: учитывая специфику влияния художественных произведений на формирование идеалов юношества XIX века, несложно предположить, что герои концептуальных произведений, которые становились отражением эпохи и своеобразным моральным компасом общества, входили в сознание мыслящего молодого человека. Это принимало особо глубокую форму, если собственная личность и жизнь не представлялись ему заслуживающими внимания (кстати, подобное настроение никчемности, нереализованности, изначально предначертанной бездеятельности было свойственно поколению Лермонтова и нашло отражение в «Герое нашего времени»).

Но, поскольку властителем дум поколения 1830-х был все же Пушкин, то в тех моментах, которые характеризуют внутреннюю жизнь, духовные переживания «Гамлета» – Василия Васильевича, он однозначно перефразирует Пушкина. В этих перекличках интертекстуальна не только фактура, но и эмоциональность: создается впечатление, что и чувства юного Василия Васильевича не самостоятельны, а «навеяны» переживаниями Онегина, которые герой Тургенева не просто исследовал, а перенял, научился жить, следуя ощущениям «страдающего эгоиста»:

<i>Тургенев И.С. Гамлет Шизровского уезда</i>	<i>Пушкин А.С. Евгений Онегин</i>
Детство мое нисколько не отличалось от детства других юношей: я так же глупо и вяло рос, словно под периной, так же рано начал твердить стихи наизусть и киснуть, под предлогом мечтательной наклонности...	Сперва Madame за ним ходила, Потом Monsieur ее сменил, Ребенок был резов, но мил. Monsieur L'Abbé, француз убогой, Чтоб не измучилось дитя, Учил его всему шутя, Не докучал моралью строгой, Слегка за шалости бранил И в Летний сад гулять водил.
Как стукнуло мне шестнадцать лет, матушка моя, нимало не медля, взяла да прогнала моего французского гувернера, немца Филиповича из нежинских греков...	Когда же юности мятежной Пришла Евгению пора – Пора надежд и страсти нежной – Monsieur прогнали со двора. Monsieur L'Abbé, француз убогой...
Я могу пройти молчанием первые впечатления деревенской жизни, намеки на красоту природы, тихую прелесть одинокости и прочее...	Два дня ему казались новы Уединенные поля, Прохлада сумрачной дубровы, Журчанье тихого ручья; На третий роща, холм и поле Его не занимали боле; Потом уж наводили сон...
По углам изразцовые печи, кисленькое фортепьяно направо, заваленное рукописными нотами, диван, обитый полинялым голубым штофом с беловатыми разводами, круглый стол, две горки с фарфоровыми и бисерными игрушками екатерининского времени, на стене известный портрет белокурой девицы с голубком на груди и закатившимися глазами, на столе ваза с свежими розами...	Они хранили в жизни мирной Привычки милой старины; У них на масленице жирной Водились русские блины; Два раза в год они говели, Любили круглые качели, Подблюдны песни, хоровод; В день Троицын, когда народ, Зевая, слушает молебен, Умильно на пучок зари Они роняли слезки три; Им квас как воздух был потребен. И за столом у них гостям Носили блюда по чинам.

Я, должно быть, и родился-то в подражание другому... Ей-богу! Живу я тоже словно в подражание разным мною изученным сочинителям	Что он? Ужели подражанье, Ничтожный призрак, или еще Москвич в Гарольдовом плаще, Слов модных полный лексикон?.. Уж не пародия ли он?
Ни хозяйство, ни служба, ни литература – ничто ко мне не пристало; помещиков я чуждался, книги мне опротивели	Отрядом книг уставил полку, Читал, читал, а все без толку... Сперва задумал наш Евгений Порядок новый учредить. В своей глуши мудрец пустынный, Ярем он барщины старинной Оброком легким заменил...

Когда же в повествовании о жизни герой рассказа «Гамлет Щигровского уезда» доходит до описания своего мироощущения относительной зрелости и пытается рефлексировать на тему «итоги жизни», то он совмещает психо-хронологически состояние, которое сегодня принято определять как «кризис среднего возраста», с состоянием «момента речи» (формально прошло около 10 лет после выхода романа Лермонтова). И эта часть его сознания однозначно интертекстуально отражает переживания Печорина:

<i>Тургенев И.С. Гамлет Щигровского уезда</i>	<i>Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени</i>
Я, видите ли, робок, и робок не в ту силу, что я провинциал, нечиновный, бедняк, а в ту силу, что я страшно самолюбивый человек.	Я был скромненький – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен.... Лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца...
В молодости моей какие возбуждал я ожидания!	Зачем я жил? Для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные...
Какое высокое мнение я сам питал о своей особе перед отъездом за границу, да и в первое время после возвращения!	...я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже.
Я узнал ядовитые восторги холодного отчаяния; я испытал, как сладко, в течение целого утра, не торопясь и лежа на своей постели, проклинать день и час своего рождения, – я не мог смириться разом.	И тогда в груди моей родилось отчаяние – не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой.

Таким образом, анализ речи героя Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» позволяет сделать предположение о том, что его психологическая несостоятельность определяется прежде всего интеллектуально-духовной несамостоятельностью, интертекстуальностью мышления.

Перенимая чужой духовный опыт – Чацкого, Онегина, Печорина, – он потерял возможность прожить свою жизнь, совершить собственные ошибки и развить личный нравственный потенциал, что, возможно, дало бы ему право быть «нелишним» или «Лишним» с большой буквы, с самостоятельным именем (именем-символом, подобным Онегину, Печорину или Обломову), а не взятым напрокат из мирового культурного опыта (Гамлет) или из повседневной банально-бытовой среды («зовите меня Василием Васильевичем»).

1. Артамонов С.Д. Сорок веков мировой литературы: в 4 кн. Кн. 4. Литература нового времени. М., 1997.

2. Гончаров И.А. Миллион терзаний // Русская литература. Хрестоматия: в 2 ч. Ч. 1. / сост. Т.П. Казымова. М., 1988.

3. Григорян Э.Р. Доминанты «лишнего человека»: интертекстуальность литературных героев // *Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Сборник материалов VII (XXI) Международной научно-практической конференции молодых ученых, Томск, 16–18 апреля 2020 года. Т. 21. Томск, 2020. С. 294–299.*
4. Жернова Н.С. Борец или лишний человек? (мужской образ в прозе А.М. Ремизова 1903–1910 гг.) // *Universum: филология и искусствоведение. 2016. № 11(33). С. 22–23.*
5. Ильин И.И. Интертекстуальность // *Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999.*
6. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // *Язык как творчество: Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. М., 1996.*
7. Непомнящий В.С. Феномен Пушкина и исторический жребий России // *Пушкин и современная культура. М., 1996.*
8. Райхин Д.Я. Белинский в школе. М., 1964.
9. Румянцев А. Образ, начертанный резцом. К 125-летию со дня кончины И.А. Гончарова. URL <https://denliteraturi.ru/article/1959> (дата обращения: 09.05.2025)
10. Скотов Н.Н. Русский гений. М., 1987.
11. Студеникина Д.Г. Прецедентные имена художественной литературы как механизмы формирования языковой картины мира // *Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2021) // Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 06–10 декабря 2021 года. Ч. 6. М., 2021. С. 299–303.*
12. Харисова Т.Е. Трагедия проснувшегося сознания: «лишний человек» из народа в рассказе И.А. Бунина «Захар Воробьев» // *Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19, № 2. С. 510–516.*

А.А. Кораблев

A.A. Korablev

**О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ СХОДСТВЕ И КРИПТОГРАФИЧЕСКОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ РОМАНОВ «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»,
«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК» И «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

**ON THE TYPOLOGICAL SIMILARITY AND CRYPTOGRAPHIC
IDENTITY OF THE NOVELS "THE TWELVE CHAIRS", "THE
GOLDEN CALF" AND "THE MASTER AND MARGARITA"**

В статье рассматривается типология межтекстовых соотношений применительно к проблематизации авторства романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Актуальным представляется различие контекстуальных, интертекстуальных и метатекстуальных соответствий, трактуемых как объективная предопределенность творчества (жизненные обстоятельства, культурная обусловленность, различные сферы личностного бытия); как объектно-субъектные соотношения (осознанное авторское включение чужого текста в свой) и как объективация авторства в целостности и системности его текстопорождения (единство и соотношенность внутренних соответствий, системно-целостное осмысление литературных множеств). Предмет рассмотрения – гипотеза И. Амлински, согласно которой подлинным автором рассматриваемых романов является Михаил Булгаков. Обобщена и проанализирована история сопоставлений произведений И. Ильфа и Е. Петрова с произведениями М. Булгакова (работы Д.С. Лихачева, А.З. Вулиса, Л.М. Яновской, М.Л. Каганской и З. Бар-Селла, И. Амлински). Особое внимание обращено на реакцию первых рецензентов романа «Мастер и Маргарита», сблизивших его с романами «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Отмеченные исследователями жанровые и стилистические сходства диалоги о Бендере и булгаковских произведений дополняются в статье результатами криптологического анализа. Выявлен в сопоставляемых текстах повторяющийся политический подтекст, включающий гротескное изображение вождей русской революции – В.И. Ленина, Л.Д. Троцкого, И.В. Сталина. Обнаруженная политическая тайнопись «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» аналогична скрытым политическим конфигурациям в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита», пьесах «Багровый остров» и «Зойкина квартира», повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Контекстуальные и интертекстуальные совпадения переводят проблему атрибуции авторства в сферу метатекстуальной определенности. Булгаковский метатекст отличается высокой степенью осознанности и всецело обусловлен авторской личностью, он внутренне скреплен литературно-родовыми соответствиями, жанрово-тематическими вариациями, сквозными мотивами, литературными реминисценциями, библейскими, историческими и политическими аллюзиями.

Авторский метатекст И. Ильфа и Е. Петрова в этом отношении проблематичен.

Ключевые слова: М.А. Булгаков, И.А. Ильф, Е.П. Петров, типология творчества, авторский метатекст, атрибуция авторства.

The article examines the typology of intertextual relations in relation to the problematization of the authorship of the novels "The Twelve Chairs" and "The Golden Calf". It is relevant to distinguish between contextual, intertextual and metatextual correspondences, interpreted as an objective predestination of creativity (life circumstances, cultural conditioning, various spheres of personal being); as object-subject relations (conscious authorial inclusion of someone else's text in his own) and as objectification of authorship in the integrity and consistency of its textual generation (unity and correlation of internal correspondences, systemic and holistic understanding of literary sets). The subject of consideration is the hypothesis of I. Amlinski, according to which Mikhail Bulgakov is the true author of the novels in question. The article summarizes and analyzes the history of comparisons of the works of I. Ilf and E. Petrov with the works of M. Bulgakov (the articles by D.S. Likhachev, A.Z. Vulis, L.M. Yanovskaya, M.L. Kaganskaya and Z. Bar-Sella, I. Amlinski). Special attention is paid to the reaction of the first reviewers of the novel "The Master and Margarita", who brought it closer to the novels "The Twelve Chairs" and "The Golden Calf". The genre and stylistic similarities of the Bender diology and Bulgakov's works noted by the researchers are complemented in the article by the results of cryptological analysis. The authors identify a recurring political subtext in the compared texts, including a grotesque depiction of the leaders of the Russian Revolution – V.I. Lenin, L.D. Trotsky, and I.V. Stalin. The discovered political secret writing of "The Twelve Chairs" and "The Golden Calf" is similar to the hidden political configurations in the novels "The White Guard" and "The Master and Margarita", the plays "The Crimson Island" and "Zoikin's Apartment", the novellas "Fatal Eggs" and "The Dog's Heart". Contextual and intertextual coincidences transfer the problem of attribution of authorship to the sphere of metatextual certainty. Bulgakov's metatext is characterized by a high degree of awareness and is entirely determined by the author's personality, it is internally cemented by literary and generic correspondences, genre-thematic variations, cross-cutting motifs, literary reminiscences, biblical, historical and political allusions. The author's metatext by I. Ilf and E. Petrov is problematic in this regard.

Keywords: M.A. Bulgakov, I.A. Ilf, E.P. Petrov, typology of creativity, author's metatext, attribution of authorship.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-81-92

Художественная типология – одна из немногих филологических проблем, о которой Михаил Булгаков посчитал нужным высказаться и высказывался не единожды. С первых шагов в литературе, уже в 1922 году, в статье о Юрии Слезкине он выступил как противник литературной компаративистики: «Не нужно производить раскопки на соседних полках и допытываться: а на кого он похож? Ни на кого. Сам по себе. Своей собственной школы человек» [2, 49].

Но в следующем году, предсказывая публикацию своего первого романа «Белая гвардия», он, как бы в шутку, представляет себя как «нового настоящего Льва Толстого» [3, т. 2, 307]. И тогда же, в «Записках на манжетах», описывает сон, где он – Лев Толстой и живет в Ясной Поляне [3, т. 1, 506]. Позже, уже всерьез, он подтвердит свою ориентацию на «Войну и мир» в письме Правительству СССР [3, т. 5, 447] и повторит это указание в «Записках покойника» [3, т. 4, 414]. Разумеется, в большинстве этих случаев сближение с

Толстым происходит в косвенной модальности и шуточной тональности, но оно происходит.

Принципиального противоречия между такими то отрицаниями, то утверждениями для Булгакова не было. Его сходство с Толстым, а также с Достоевским, Гоголем, Пушкиным и другими значимыми для него классиками, было знаком качества и причастности общей традиции, что не только не исключало, но предполагало наличие оригинальности, новизны и необходимости. Об этом Булгаков тоже говорит и тоже косвенно, от имени своего героя Максудова: «Я новый! Я неизбежный, я пришел!» [3, т. 4, 517] В переводе на язык отвлеченной филологии булгаковские высказывания о литературной повторяемости и творческой неповторимости означают теоретическую проблематику, которую можно определить как *типология типологий*.

Булгаков как будто предсказывал, а может, и не «как будто», а *как будет* воспринят его роман. То, что казалось шуточной саморекламой, оказалось серьезной саморефлексией, когда появились первые рецензии на публикацию «Мастера и Маргариты». В них отразилось то, на что указывал и автор: необычность, уникальность, неповторимость этого произведения – и вместе с тем необычно разнообразная его похожесть на произведения мировой и отечественной литературы.

Субъективность вызываемых ассоциаций не отменяет объективность их источника, поэтому важно отметить, в чем эти ассоциации совпадают. В первых зафиксированных откликах, ценных именно своей первичностью, чаще всего упоминались «Фауст» Гете и «сатирическая диалогия» Ильфа и Петрова, но комментировались они по-разному, с пониманием, что это *разные* типологии: в одном случае – это сознательная ориентация, русская версия, диалог культур, в другом – общая жизнь, предопределяющая сходные образы, ситуации, объекты и факты.

Обобщая авторские и читательские рефлексии, можно заметить, что они воспроизведены и в самом романе, в описании, как герои воспринимают произведение подлинного искусства: поэт Бездомный, по причине своего невежества, реагирует непосредственно на то, что представилось в его воображении, а образованный редактор – *сравнивает* воспринятое с известными ему источниками.

Продолжая обобщать предсказанные и сбывшиеся закономерности литературно-критических рецепций романа «Мастер и Маргарита», получим концептуально значимое различие литературных множеств, с которыми роман соотносится: *контекст, интертекст и метатекст*.

Контекст – объективная предопределенность творчества: жизненные обстоятельства, культурная обусловленность, различные сферы личностного бытия. Тексты, находящиеся в одном контексте, обретают типологические сходства независимо от авторской активности, хотя это обретение может быть и активным, и осмысленным.

Интертекст – объектно-субъектные соотношения, предполагающие осознанное авторское включение чужого текста в свой. Не всегда легко разграничить контекстуальные и интертекстуальные соответствия и не всегда это существенно для понимания смысла, но профессиональный интерпретатор не может не учитывать эту границу, в отличие от любителя.

Метатекст – объективация авторства в целостности и системности его текстопорождения. Метатекст осуществляется как единство и соотнесенность его внутренних соответствий. Нередко понятие «метатекст» используется упрощенно, как обозначение некоторой совокупности текстов, но для таких случаев больше подходит термин «мегатекст», тогда как «метатекст» – это сущностное системное единство, подобно тому как метафизика – не просто множество физических объектов, а их системно-целостное осмысление.

Размышляя конкретно о романе «Мастер и Маргарита», легко увлечься и забыть, что контекстуальность, интертекстуальность и метатекстуальность – это *общие* свойства творческого процесса, не гарантирующие ни смысловую целесообразность, ни

эстетическую ценность. Это не художественные достоинства, а критерии соответствия. Они могут обретать целевую значимость, когда оказываются средством авторского изъяснения. При этом цели могут быть различны: либо самоценная «игра в бисер», производящая тотальную или направленную ассоциативность, либо семантическая или стилистическая аранжировка осуществляемой художественной онтологии.

Как показывают многочисленные примеры массовой литературы, претенциозные аллюзии не в состоянии подменить отсутствие или недостаточность собственной значимости, даже если объявить это отсутствие творческим принципом. Подмена сразу или через некоторое время скажется на рецептивной репутации таких текстов. Но «Мастер и Маргарита» – это не только демонстрация художественной подлинности, но и дифференциация текстовых проекций. Это многомерный «магический кристалл», концентрат авторского метатекста, сквозь который видны основные параметры человеческого бытия – и «лунная дорога», и «коридор тысячелетий».

«Мастер и Маргарита» – тот редкий случай, когда канонизация произведения происходит сразу же после его публикации, словно пребывание более чем четверти века в неизвестности было зачтено роману в качестве необходимой временной дистанции для процедуры включения его в канон мировых шедевров. Вызванные им аллюзии не диссонировали с источником, они были с ним одного порядка. Роман Булгакова сразу стал рассматриваться в контексте отечественной и мировой классики [38, 89–152; 5, 191–243; 15, 44–58; 1, 16–40; 26, 42–65; 19, 109–128 и др.], а вскоре появились и специальные статьи, где вскрывались его интертекстуальные связи с произведениями Гете [31, 213–229; 34, 4–10], Данте [6], Пушкина [4, 156–248] и др.

Поначалу критики, словно парализованные своими же сближениями Булгакова с высшими художественными величинами, не решались сравнивать нового классика с его современниками. Если и проводились какие-то параллели, то как-то неуверенно. Повидимому, действовал художественный гипноз романа, где одинокий Мастер противостоит многоликому МАССОЛИТу. Были процитированы Брюсов [23, 185] и Ахматова [28, 29], упомянут Л. Лагин [7, 44], перечислены, но без комментариев, в постскрипуме одной статьи Л. Леонов, А. Платонов, Е. Шварц, К. Паустовский, А. Грин [22, 181]. Эти отсылки, при всей удаленности их от магистральных смыслов романа, заслуживают внимания уже тем, что они *первые*.

Первые рецензии – необычайно ценные свидетельства. Еще не сложился диапазон интерпретаций, еще много непосредственного и спонтанного, непродуманного и несогласованного, но многое уже отпечаталось в них (время, стереотипы, форматы), а кое-что и угадано, пусть и неосознанно. Своей причастностью к моменту возвращения Булгакова в общественное сознание они формируют доказательство его предзнания о будущей судьбе своего романа, а значит, указывают на осознанность авторских намерений, вызванных этим предзнанием.

Первые рецензенты «Мастера и Маргариты» установили классический статус этого произведения, обозначили его сходства и соседства в контекстуальном плане, отрефлектировали его интертекстуальные отражения или отторжения, отреагировали на центральное произведение авторского метатекста.

Помимо разного рода текстуальных соотношений, проясняющих основания для качественных характеристик, в создании имиджа и репутации писателя задействованы и количественные параметры. При корректном применении этого подхода проясняются некоторые неочевидные моменты, а очевидные обретают подтверждение, которым можно пользоваться как аргументом.

Как бы в ответ на предсказанный Булгаковым вопрос: «А на кого он похож?» литературные критики 60-х чаще всего вспоминали романы И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1927) и «Золотой теленок» (1931), которые виделись как *однотипные* с булгаковским, хотя и не одного уровня. Они упомянуты (причем трижды!) уже в послесловии к первой публикации «Мастера и Маргариты» [9, 128, 128, 130], вызвав

у коллег уточняющие возражения. Указывалось, что в отличие от дилогии Ильфа и Петрова, у Булгакова не только «обличение» и «высмеивание», но и «глобальная мысль <...> о смысле жизни и смысле творчества» [23, 185]. Уточнялось, что булгаковские флибустьеры, в отличие от ильфопетровских авантюристов, показаны «в непривычном и тревожащем сочетании с вечными образами мировой литературы» и повернуты «в план мировоззренческий» [22, 162, 167].

Ассоциации романа Булгакова с романами Ильфа и Петрова возникали, возможно, еще и потому, что так же сопоставимо и различительно воспринимались и фельетоны этих писателей: «Принципиальное отличие сатиры Булгакова от сатиры Ильфа и Петрова обозначилось еще в первой половине 20-х годов и со временем углублялось» [30, 33–34]. Поэтому не удивительно, что роман «Мастер и Маргарита» некоторыми критиками был воспринят как фельетон большого формата, только с историческими и романтическими добавлениями. Эти естественные и, что тоже важно, не единичные рефлексии, не имеющие, по понятным причинам, доказательной силы, все же создавали аргументационный фон вокруг зреющей загадки.

Соседство Булгакова, Ильфа и Петрова в литературных перечнях и списках – частое и продолжающееся явление. Их сходства и различия представляются естественными и, если требуется, объясняются жизненными обстоятельствами. Все трое – провинциалы, приехавшие в Москву в начале 20-х годов, работали вместе в газете «Гудок», общались и вне работы. Разумеется, все трое по-своему своеобразны, но Булгаков заметно выделяется среди них: он старше (на 6 и 11 лет соответственно), формировался в духовно-религиозной семье, получил университетское образование. Выразившись в литературном творчестве, эти сходства и различия, предопределили и читательские ожидания: было заранее ясно, что могут и чего не могут написать фельетонисты главных государственных газет – «Правды» и «Литературной газеты», и было заранее загадочно, какие еще опасные смыслы, кроме явленных, содержатся в произведениях опального мастера. Несмотря на схожие тематические, жанровые и даже стилистические свойства, их тексты представляли принципиально различные типы искусства.

И вдруг в 1928 году появляются «Двенадцать стульев». Если к этому моменту у Ильфа и Петрова были постоянные читатели, то они должны были изумиться: это был прорыв сквозь одномерный фельетонный слог к художественной подлинности! Такое бывает, хотя и нечасто, когда произведение само диктует, каким ему быть и всячески побуждает автора осуществить это бытие.

Из того, что известно о процессе создания «Стульев» от их соавторов, можно заключить, что это было чудо: два журналиста, не имеющие опыта работы с крупной формой, в краткие сроки сочиняют нечто цельное, компактное, продуманное, с запоминающимися персонажами, афористичными репликами и актуальными аллюзиями. Теперь можно было сказать, что роман Ильфа и Петрова подобен произведениям Булгакова не только внешне, но и внутренне.

Понятно, что в оценочных разграничениях мнения специалистов могут не совпадать. Для кого-то формальные характеристики являются достаточными и доказательными, для кого-то определяющим является содержание, а кто-то усложняет художественную экспертизу (иногда и переусложняет), оценивая содержательность формы или форматы содержания. В таких случаях, когда текстология поверяется аксиологией, совокупность мнений отступает перед значимостью отдельных суждений, особенно перед теми, которые открывают новые ракурсы рассмотрения.

Например, академик Д.С. Лихачев в статье «Литературный дед Остапа Бендера» [21, 180–186] определил новый уровень булгаковских и ильф-петровских творческих соотношений как *родство*, и это, судя по общему смыслу его рассуждений, обдуманное и многозначительно точное определение, а не просто фигура речи. В этой статье самое примечательное, пожалуй, не генеалогия «великого комбинатора», где его литературным отцом назван булгаковский авантюрист Аметистов, а то, что академик Лихачев – никак не

специалист ни по Ильфу с Петровым, ни по Булгакову. Зато он высококлассный текстолог, автор книги о профессиональной работе с рукописями. Наверное, ему естественнее было бы приводить примеры из близкого ему материала – древнерусской литературы, но тем примечательнее его обращение к творчеству своих современников, причем в таком аспекте, который, возможно, был для него значим и сам по себе, потому что его статья выглядит как указание на проблему, которая нуждается в дальнейшем прояснении. Не исключено, что по своему научному и общественному статусу и кругу общения он мог кое-что знать о происхождении знаменитого героя и помимо текстологических наблюдений.

А вот текстолог Л.М. Яновская оказалась в идеальном положении для рассмотрения этой проблемы: она основательно работала с текстами И. Ильфа и Е. Петрова, а затем и М. Булгакова. И ничего подозрительного не обнаружила. Отметила только два случая сходства: один – контекстуальный (описание римского офицера в «Мастере и Маргарите» и в набросках Ильфа к «третьему роману») и один интертекстуальный (портреты Ивана Бездомного и Шуры Балаганова) [36, 77].

Менее пристальные прочтения и противопоставления диалогии Ильфа и Петрова и романа Булгакова, тем более, ничего не могли изменить во взаимоотношениях этих текстов. Между ними установилась условная стилистически-семантическая демаркация: их общность ограничивалась фельетонным сегментом «Мастера и Маргариты». Иллюстрацией этой границы служит рассказ Е.С. Булгаковой, записанный М.О. Чудаковой. После чтения Булгаковым романа Ильфу и Петрову они сказали: «Уберите "древние" главы — и мы беремся напечатать» [32, 629].

В 1984 году мирное сосуществование этих произведений было нарушено. В исследовании Майи Каганской и Зеева Бар-Селлы «Мастер Гамбс и Маргарита», неакадемическом по форме, но профессиональном по существу, остроумно, живо, местами блистательно было показано, что ни стилистической, ни типологической, ни культурологической границы между «Двенадцатью стульями» и «Золотым теленком» с одной стороны и «Мастером и Маргаритой» с другой – *не существует*. Они доказали на многочисленных примерах, что в диалогии Ильфа и Петрова содержится такая же насыщенная интертекстуальность, как и в романе Булгакова, и с теми же доминирующими темами (библейскими, антропософскими, литературными, политическими) и с теми же сквозными реминисценциями из произведений Достоевского, Пушкина, Гоголя и других классиков. Как признаются авторы, такому взгляду они обязаны Булгакову: «...не будь Булгакова, нам бы и голову не пришлось увидеть в Остапе Бендере нечто большее, чем "порождение того времени, когда капитализм ликвидирован в своих основах, но социализм еще не победил окончательно"» [14, 22].

Подойдя вплотную к закономерному выводу из своего вдохновенного и виртуозно исполненного исследования, М. Каганская и З. Бар-Селла останавливаются. Возможно, это стилистическая остановка. Проговаривать то, что и так следует из сказанного, значит лишить текст очарования тайны. К тому же определенность требует и более определенных доводов – чего-нибудь вроде той *окончательной бумаги*, которую требует профессор Преображенский. А ее нет. И текстологическая совесть соавторов не позволяет им домысливать что-либо сверх текста. Домысел, даже в малых пропорциях, разрушителен для любой логической конструкции и, тем более, криптологической.

А вот домохозяйка из Берлина Ирина Амлински рискнула. Проведя подробнейшую сопоставительную работу и обнаружив впечатляющее количество совпадений, перекличек, перемычек между романами о Бендере и романом о Мастере и Маргарите, она заключила с обескураживающей прямоотой: эти романы написал один автор – Михаил Булгаков.

Чтобы опровергнуть или подтвердить это утверждение, нужно не только перепроверить отмеченные сходства, но и тщательно их дифференцировать.

* * *

Авторский метатекст Булгакова осознаваем – в этом, может быть, его если и не главная, то уж точно ключевая особенность. Автор изначально, с первых своих произведений, создавал единый литературный текст, и оттого разнообразный – настолько, что критикам казалось, что это писали разные люди, и такой самоповторяющийся, варьирующий свои структурные блоки, части и элементы.

Целостность булгаковского метатекста обусловлена авторской личностью. Булгаковские произведения автобиографичны и автоцентричны, они вызваны событиями и обстоятельствами личной жизни и выстроены по сюжетам смыслообразующей судьбы.

Столь же осознанна и системность булгаковских произведений – от общих, литературнородовых соответствий (указание, что для автора проза и драматургия так же равно необходимы, как две руки пианиста) до жанрово-тематических (по пять групп – подобно пальцам руки [16, 40–42]) и далее, до сплетений тем и вариаций в сквозные мотивы [11, 198–251], которые воспроизводят грандиозное откровение истории – «музыку революции» [18, 89–104].

В этой системно-смысловой музыкальности проявляется третье родовое начало поэтики Булгакова – лирика. Она выражена в личностном отношении автора к изображаемым событиям и самопредставляется в образах главных героев и в речи повествователя. Автобиографичные образы варьируются от произведения к произведению: юный врач, военный доктор, журналист-летописец, биограф, драматург – и, наконец, мастер, исполнитель своей жизни, своей миссии, своей музыкальной композиции.

Мастер у Булгакова не только художник, но и представитель любой профессии, достигший в ней максимальной степени совершенства. Мастерство – это возможность осуществления какой-либо деятельности по законам, оптимальным для ее осуществления. В этой перспективе в произведениях Булгакова рассматривается и насущная, историческая коллизия – происходящая в стране смена социального порядка. Внимание автора закономерно обращено к тем, кто отредактировал Российское государство как текст.

* * *

В отличие от типологии, у которой имеются как объективные, так и субъективные причины, криптография принципиально личностна. Это сознательный авторский код, и если ее темы и принципы повторяются в произведениях одного автора, то они становятся дополнительными, хотя и неявными, приметами авторского метатекста.

Например, ключевые фигуры в повестях Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце» – профессор Персиков и профессор Преображенский – являются главными виновниками происходящих в этих произведениях событий, которые прочитываются как иносказания свершившейся в России революции. Соответственно, тот, кто инициировал эти события, должен соотноситься с главным революционером, а именно – В.И. Лениным, что и было установлено исследователями, опознавшим его и в Персикове [29], и в Преображенском [37, 23; 13], и в Берлиозе [17, 47; 24, 132–135].

В романе «Белая гвардия», написанном ранее этих повестей и более конкретно отображающем исторические реалии, тема вождя революции фигурирует в образе интеллектуала и боевика Шполянского, который отправляется в Москву и текстуально соотносится с Л.Д. Троцким. Далее следуют художественные реинкарнации этого прототипа в булгаковских произведениях: в «Роковых яйцах» – он решительный, в кожаной куртке Рокк, из-за которого события развернулись роковым образом; в «Собачьем сердце» – он доцент Борменталь [13], ассистирующий профессору Преображенскому, т.е. «Ленину».

Ко времени создания «Мастера и Маргариты» Троцкий уже сошел с политической арены и даже выслан из Москвы, а потом и из страны, но в романе Булгакова его присутствие сохраняется – в образе Степы Лиходеева, которого телепортируют в Ялту, откуда он шлет одну за другой телеграммы, ассоциируясь с опальным правителем,

отправившим в период между апрелем и октябрём 1928 года 880 политических писем, множество эссе и 550 телеграмм [39, 150; 24, 127–128, 130].

Разумеется, там же, где скрыты Ленин и Троцкий, где-то рядом должен быть и Сталин. В «Роковых яйцах» – это сторож Панкрат, тугодумный прислужник профессора Персикова; в «Собачьем сердце» – это преступный элемент Чугункин («чугун» – «сталь», ассоциативная замена) [13], из которого Преображенский и Борменталь («Ленин» и «Троцкий») пытаются сделать нового человека.

В «Мастере и Маргарите» угадываемый правительственный триумвират присутствует в полном составе: Берлиоз, Лиходеев и Воланд. Если допустить, что перечисленные аллюзии небеспочвенны, тогда выходит, что знаменитая квартира № 50 – это Кремль! А иначе непонятно, с чего это вдруг Князь Тьмы решил остановиться в коммунальной квартире. Не по статусу.

Адрес дома (по улице Садовой) не должен дезориентировать: он существует в том пространстве, где Берлиоз – председатель МАССОЛИТа, а там, где он председателем Совнаркома, ему положены другие апартаменты, которые он делит с руководителем, сопоставимым с ним по должности – Степаном Богдановичем Лиходеевым, который, соответственно, в одной ипостаси – директор Варьете, а в другой – нарком и лидер внутривластной оппозиции. Смена жильцов, она же смена власти, происходит быстро и решительно: смерть Берлиоза и телепортация Лиходеева следуют одна за другой так же сюжетно, как смерть Ленина (в 1924 г.) и ссылка Троцкого (1927 г.).

Решив «квартирный вопрос», Воланд поселяется в квартире № 50 со своей свитой, в которой, при желании, можно опознать соратников Сталина, как это сделал еще в 1971 году британский исследователь Д. Дж. Б. Пайпер: Коровьев – Молотов, Бегемот – Ворошилов, Азazelло – Ежов [39].

Криптография политических прообразов в романе Булгакова выражает их этическую и эзотерическую двойственность. С одной стороны – показана inferнальность безбожной власти, с другой же – вызывает симпатию показательная справедливость ее деяний. Власть в «Мастере и Маргарите» поступает в соответствии с принципом, объявленным в эпитафии: наказывая социальное зло, она совершает благо.

Образы Воланда и его свиты парадоксально амбивалентны. Они не только inferнальны и многообразно соотносятся с соответствующей литературной традицией, но и обольстительно сакральны, что тоже является сущностной особенностью альтернативной духовности. Воланд знает Священное писание, ссылается на него в своих высказываниях и демонстрирует своими действиями: «каждому будет дано по его вере» [3, т. 5, 265] – *«по вере вашей да будет вам»* (Мф. 9:29); «никогда и ничего не просите!» [3, т. 5, 273] – «просите, и дано будет вам» (Мф. 7:7) и др. Такая же inferнально-сакральная ассоциативность характерна и для других произведений Булгакова, от его фельетонов с библейскими аллюзиями («№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Лестница в рай» и др.) до его последней законченной пьесы «Батум» – о семинаристе Сталине.

Комбинаторика inferнально-сакральных проекций предопределяет типологию и аксиологию булгаковских героев, которые конкретизируются и концентрируются в авторскую концепцию, обращая читателя к угадываемым прообразам и прототипам. Криптообразы властителей в произведениях Булгакова – его персональный авторский код и фокус его метаполитических воззрений.

* * *

Сходство диалогии о Бендере и романа о Воланде вызывает закономерный интерес, ограниченный, впрочем, зоной аналитической компаративистики и правилами академических приличий. Но сопоставление криптографии этих произведений побуждает существенно расширить поле исследования, переходя не только проблемно-тематические границы, но и методологические. Тайнопись – более глубокая степень авторизации, чем

обычное художественное письмо, обусловленное традицией, обстоятельствами и читательскими ожиданиями. Поэтому не удивительно, что криптографические элементы оказываются стимулами и основанием для конспирологических расследований.

В зеркале булгаковского романа конспирологическая перспектива напоминает метод Ивана Бездомного, соединяющий в себе невежество и ученичество, неверие и прозрение. Как следствие – насмешки, крах карьеры, диагноз. Единственное оправдание подобных рисков – возможность диалога с автором, а это все-таки лучше, чем отрезанная ученая голова Берлиоза.

Итак, сюжет «Двенадцати стульев» – поиски сокровищ. Они спрятаны в одном из стульев – это фабула, динамика сюжета. Сюжетная идея, как сообщают авторы, взята у Конан-Дойла, из его рассказа «Шесть наполеонов». Звучит правдоподобно, но уводит в сторону от предметов. Уж если принимать это объяснение на веру, тогда нужно задаваться вопросом: почему в названии романа не 6 предметов, а 12, и почему это стулья? Это вопрос о смысле.

Ответов может быть несколько, их можно подбирать, как ключи. Имеется и ключница – авторский метатекст. Ждем ответа, но он приходит не от Ильфа с Петровым, а от Булгакова: стульев 12 по той же причине, по какой в «Белой гвардии» разбит сервиз на 12 персон. Это аллюзия на блоковские «Двенадцать», только там символ движения, а здесь остановка в пути, потому и стулья: те, кто шел державным шагом, теперь сидят.

А тот, кто впереди, – новый Иисус, только не в белом венчике из роз, а в фуражке *с белым верхом*, и зовут его Остап. Для тех, кто сомневается в этой аналогии, он говорит прямо: «– Мне тридцать три года, <...> возраст Иисуса Христа. А что я сделал до сих пор?» [12, т.2, 376].

Значит, сокровища – это что-то такое, что может вернуть утраченный смысл и возобновить утраченное движение? Значит, погоня за сокровищами – это поиски чего-то такого, что дороже денег, что-то нематериальное, о чем евангельский Христос говорил: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкапывают и не крадут, ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6:19–21). Но поскольку роман пародийный, *parodia sacra*, то можно сказать, что искомое сокровище – *власть*.

Овладесть сокровищами покойной мадам Петуховой стремятся трое: бывший священник (отец Федор Востриков), бывший предводитель дворянства (Ипполит Матвеевич Воробьянинов по прозвищу «Киса») и некий «комбинатор» с неясным прошлым и сомнительным будущим, но ярким и одновременно темным настоящим (Остап Бендер и далее длинный список дополнительных имен).

Если бы на обложке книги значилось «М. Булгаков», можно было бы заключить, что это еще одна, более углубленная и широко развернутая булгаковская вариация гоголевско-пушкинского сюжета о ловком мошеннике, скупавшем мертвые души. Рассказ «Похождения Чичикова» (1922), написанный за пять лет до походов Бендера, мог бы служить концептуальным комментарием к ним, подсказывая ответ на сакраментальный гоголевский вопрос: «Русь, куда ж несешься ты?..»

Как и в рассказе о Чичикове, в романе о Бендере показано, что, несмотря на государственные изменения, люди в стране остались прежними: те же типажи, те же проблемы и даже тот же аллегорический экипаж, несущийся в символическую даль. Русская литературная тройка – это ведь не только три коня, но и те, кто управляет ими. И мы видим, что в ней по-прежнему находится хитроумный комбинатор, а с ним возникший, держащий в руках бразды правления, и нерасторопный слуга, отвечающий за порядок вещей.

Но на обложке значатся «И. Ильф и Е. Петров», а они не могли так думать о советской власти, судя по их публичным высказываниям: «Для нас, беспартийных, никогда

не было выбора — с партией или без нее. Мы всегда шли с ней. И нас всегда возмущали и смешили писатели, выяснявшие свое отношение к советской власти» [25, 64].

Как честные люди, они должны были оправдывать высокое доверие к ним партии, которое выражалось в допуске их к работе в центральном идеологическом органе и в разрешении выезжать в заграничную командировку. Не то что Булгаков, который, тоже честный человек, открыто писал Правительству СССР о своем «глубоком скептицизме в отношении революционного процесса», происходящем, как он уточняет, в его «отсталой стране» [3, т. 5, 446], и не был выпущен за пределы СССР.

Если читать «Двенадцать стульев» так же, как мы читаем фельетоны Ильфа и Петрова, как будто это тоже фельетон, только крупного формата, тогда это «осуждение частнособственнической морали» [8, 159], «широкая сатирико-юмористическая картина быта» [35, 34], «сатирическое обличение малого мира» [10] и др. Если же его читать так, как мы читаем московские главы «Мастера и Маргариты», где они представляют лишь один аспект многомерного и криптографичного художественного мира, тогда трое искателей сокровищ — та же триада верховных властителей, которая предопределяет сюжетную коллизию в булгаковских повестях и романах: Ленин, Сталин, Троцкий. Такова дедукция, общая мысль, каковую хорошо бы беспристрастно проверить, сравнивая образы с предполагаемыми прообразами.

ОТЕЦ ФЕДОР. Конечно, он несколько не похож на вождя мирового пролетариата, а некоторыми чертами даже выглядит его противоположностью. Но это и останавливает внимание. Вспомним, как Булгаков, от противного, а *contrario*, изобразил Маяковского: «Он лет сорока, очень маленького роста, лысенький, в очках, очень подвижной» [3, т. 1, 492]. Так же и о. Федор соединяет в себе дразнящие антитезы характерным ленинским чертам: тот — атеист, этот — священник; тот — терпеть не может Достоевского, у этого — имя Федор, а письма к жене, как установили исследователи, пародируют письма Федора Михайловича к Анне Григорьевне [27]. А поскольку содержание этих писем — мечты о новой жизни, то в не меньшей мере они могут вызвать ассоциацию и с Н.К. Крупской, верной женой и соратницей Ленина в его делах.

Загадочный укус орла, случившийся во время нахождения о. Федора на скале, исследователи объясняют ассоциацией с Прометеем, прикованным скале, поскольку действие в этот момент происходит на Кавказе [14, 57]. Ассоциация комичная, но непонятная, пока мы не соотнесем ее с прообразом, который тоже подобен Прометею, давшему людям огонь, а конкретнее — с ленинской газетой «Искра» и ее революционным девизом: «Из искры возгорится пламя». Соответственно, укус орла может быть истолкован и как отношение к себе со стороны ближайших подвижников, когда умирающий вождь находился в состоянии беспомощности. Печальный финал о. Федора, в окружении врачей, подобен завершению жизненного пути и «кремлевского мечтателя».

ИППОЛИТ ВОРОБЬЯНИНОВ. Имя «Ипполит» слишком отдаленно напоминает имя «Иосиф», и это благоразумно, но уменьшительное «Киса» — опасно опознаваемая контаминация уменьшительного имени и партийной клички: «Сосо» и «Коба».

Другая характернейшая примета — *усы*. Они тоже нежелательны, очень уж на виду, и потому сбиваются. Но как! — в присутствии читателя, который теперь не только знает, что их нет, но и помнит, что они были и что их отсутствие вынужденное — таковы обстоятельства.

ОСТАП БЕНДЕР. Наконец, в ряду основных политических соответствий харизматичный авантюрист, взявший на себя «командование парадом», по некоторым приметам соотносится с прообразом Льва Троцкого.

Как заметили исследователи (Ю.К. Щеглов [33, 138–139], А.Б. Левин [20]), пара Бендера с Воробьяниновым повторяет пару Аметистова с Обольяниновым в «Зойкиной квартире», что может указывать и на их подтекстную соотнесенность.

Смерть Бендера от руки его союзника Кисы в год написания романа «Двенадцать стульев» совпадает с исключением Троцкого из РКП(б) и ссылкой в Алма-Ату. А в 1940

году мрачный финал романа обретет значение пророческого, когда по приказу Сталина Троцкий будет убит. Произойдет это в далекой Латинской Америке, куда мечтал перебраться Остап, и это тоже сбылось, если видеть в нем прообраз «демона революции».

* * *

В 1971 году Д. Пайпер опубликовал статью [39], в которой вскрыл политический подтекст романа «Мастер и Маргарита». Советские критики, из тех, кто читал эту статью, а также и те, кто не читал, восприняли ее как идеологическую провокацию и как неуместные домыслы, разрушающие эстетическое и смысловое целое произведения. Такую же читательскую реакцию может вызвать и обнаружение в романах об Остапе Бендере политической криптографии. Правда, после того, как в 1990-е гг. были опубликованы дневники Булгакова и открылся его живейший интерес к политическим темам, отрицать их присутствие в произведениях писателя стало намного труднее. Пришло понимание, что политический подтекст в его творчестве – это такой же аспект художественного целого, как и литературный или мистический, которые тоже вызывают отторжения у некоторых булгаковедов.

В отношении романов Ильфа и Петрова сложилась обратная рецептивная ситуация. Они изначально, с момента публикации, воспринимались как политический заказ, связанный с дискредитацией Троцкого. И только позже вся эта мистика, библеистика и сверхнасыщенная литературность стали обнаруживаться по аналогии с булгаковскими произведениями, потому что ни воспоминания Петрова, ни даже записные книжки Ильфа не предоставляли достаточных поводов для углубленного и многослойного прочтения.

В 1960-е годы романы о Бендере и Воланде соотнеслись в общественном сознании, а их фразы вошли в народный лексикон – тоже редкая и разительная черта их сходства. Последующие сопоставительные исследования подтвердили, что это произведения одного типа: у них общие или близкие темы, типажи, эпизоды, реплики, стилевые эффекты, ассоциативное поле и т.д.

Пока это максимум определенности, который может позволить себе доказательная филология. И хотя филологическая компетенция не ограничивается логическими и фактическими маркерами, мы пока воздержимся от гипотетических утверждений. Пока мы только констатируем и анализируем типологическое сходство, обнаруживая его и в сфере межтекстовой криптографии.

1. Альми И.Л. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // *Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей*. Владимир, 1979.
2. Булгаков М. Юрий Слезкин: Силуэт // *Слово*. 1922. № 12.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1992.
4. Бэла И.К. вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: На примере М.А. Булгакова // *Контекст-1980*. М., 1981.
5. Бэла И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // *Контекст-1978*. М., 1978.
6. Бэла И.Ф. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // *Дантовские чтения*. 1987. М., 1989.
7. Виноградов И. Завещание мастера // *Вопросы литературы*. 1968. № 6.
8. Вулис А. И. Ильф, Е. Петров: Очерк творчества. М., 1960.
9. Вулис А. Последействие // *Москва*. 1966. № 11.
10. Галанов Б. Ильф и Евгений Петров: Жизнь. Творчество. М., 1961.
11. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Slavica Hierosolymitana. Jerusalem*, 1978.
12. Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: в 5 т. М., 1961.
13. Иоффе С. Тайнопись в «Собаком сердце» Булгакова // *Слово*. 1991. № 1.
14. Каганская М., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита. Тель-Авив, 1984.
15. Казаркин А.П. Литературный контекст «Мастера и Маргариты» // *Проблемы метода и жанра*. Вып. 6. Томск, 1979.

16. Кораблев А. *Время и вечность в пьесах М. Булгакова* // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
17. Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. М., 1991. № 5.
18. Кораблев А.А. Есенинские аллюзии в произведениях М.А. Булгакова («Рязанские страдания» и «Игра на гармонии») // Современное есениноведение. 2022. № 2(61).
19. Ладыгин М.Б. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и традиции романтического романа (к вопросу о типологии жанра) // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1981.
20. Левин А.Б. «Двенадцать стульев» из «Зойкиной квартиры»: К 75-летию первой публикации романа И. Ильфа и Е. Петрова и первого запрещения пьесы М. Булгакова // Сетевая словесность. URL: https://www.netslova.ru/ab_levin/12s.html?ysclid=mbp90slwse644054993 (дата обращения: 13.06.2025).
21. Лихачев Д.С. Литературный «дед» Остапа Бендера // Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л., 1981.
22. Макаровская Г., Жук А. О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Волга. 1968. № 6.
23. Михайлов О. Проза Булгакова // Сибирские огни. 1967. № 9.
24. Никольский С.В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). М., 2001.
25. Петров Е. Мой друг Ильф // Журналист. 1967. № 6.
26. Приходько И. Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979.
27. Сарнов Б. Конспирологические домыслы Ивана Толстого // Лебедь: Независимый альманах. Бостон. № 675. 17.03.2013. URL: <https://web.archive.org/web/20140630013730/http://lebed.com/2013/art6190.htm> (дата обращения: 13.06.2025).
28. Скорино Л. Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. 1968. № 6.
29. Соколов Б.В. «Немецкий шпион» в творчестве М. Булгакова // Шпион. М., 1994. № 3(5).
30. Степанов Н.С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – I половины XX веков: автореф. дисс. ... д-ра филол. н. М., 2002.
31. Черникова Г. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Analele Universităţii din Timişoara. Seria ştiinţe filologice. 1971. Vol. 9.
32. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М., 1988.
33. Щеглов Ю.К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Спутник читателя. Т.1. Введение. Двенадцать стульев // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 26/1. Wien, 1990.
34. Якушева В. О некоторых «фаустовских» реминисценциях в советской прозе // Филологические науки. 1982. № 3.
35. Яновская Л.М. Почему вы пишете смешно?: Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М., 1969.
36. Яновская Л.М. Треугольник Воланда. К., 1992.
37. Chapple R.L. Soviet Satire of the Twenties. Gainesville, 1980.
38. Jovanović M. Utopija Mihaila Bulgakova. Bejgrad, 1975.
39. Piper D.G.B. An approach to Bulgakov's The Master and Margarita // Forum for Modern language studies. 1971. Vol. 7. N 2.

Ч. Чэнь
C. Chen

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Н.В. ГОГОЛЯ КИТАЙСКИМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕМ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ

RECEPTION OF N.V. GOGOL'S WORK BY CHINESE LITERARY STUDIES: PROBLEMS OF PERIODIZATION

В статье рассматриваются различные этапы осмысления наследия Н.В. Гоголя китайским литературоведением. Установлено, что интерпретация наследия Гоголя китайскими исследователями детерминирована комплексом факторов, включая внутрилитературные, эстетические, социокультурные и политические, актуализирующих в произведениях писателя разные смысловые аспекты. Сделан вывод о том, что проблемы периодизации рецепции творчества Гоголя китайскими учеными связаны с динамикой политических изменений в стране, идеологическими установками и эволюцией академических подходов. Выделены существенные особенности и тенденции осмысления произведений классика русской литературы на протяжении XX–XXI вв.: на первом этапе (до 1930-х гг.) формируется редуцированный образ писателя, соответствующий задачам национального культурного проекта; в 1930–1940-е гг. обозначился переход от фрагментарного освоения Гоголя к системной переводческой практике, однако доминирование геополитического кризиса и зависимость от иностранных (преимущественно японских) источников ограничили развитие автохтонной исследовательской школы; в 1950–1970-е гг. при формальном расширении исследований их содержательная глубина ограничивалась рамками политической конъюнктуры; наконец, изучение Гоголя после 1980-х годов продемонстрировало переход от анализа одного текста к многомерным и кросс-культурным исследованиям. Китайские ученые не только углубили свое понимание творческой онтологии Гоголя, но и поместили ее в широкий контекст сравнительного изучения китайской и русской литературы, истории идей и культурной коммуникации, сформировав исследовательский путь, отражающий процессы национально-культурной идентификации китайской исследовательской мысли.

Ключевые слова: рецепция; русская литература; китайская литература; диалог, идеология.

This article examines various stages of comprehension of N.V. Gogol's legacy by Chinese literary studies. It is established that the interpretation of N.V. Gogol's heritage by Chinese researchers is determined by a complex of factors, including intra-literary, aesthetic, socio-cultural and political aspects, which actualize different semantic aspects in the writer's works. It is concluded that the problems of periodization of the reception of Gogol's works by Chinese scholars are connected with the dynamics of political changes in the country, ideological attitudes and the

evolution of academic approaches. The article identifies the essential features and trends in the comprehension of the works of the classic of Russian literature throughout the twentieth and twenty-first centuries: at the first stage (before the 1930s), a reduced image of the writer is formed, corresponding to the tasks of the national cultural project; in the 1930s-1940s, the transition from fragmentary assimilation of Gogol to systematic translation practice was marked, but the dominance of the geopolitical crisis and dependence on foreign (mainly Japanese) sources limited the development of the autochthonous research school; in the 1950s-1970s, the development of the autochthonous research school was restricted by the fostering of a new generation of Chinese scholars. Chinese scholars not only deepened their understanding of Gogol's creative ontology, but also placed it in the broad context of the comparative study of Chinese and Russian literature, the history of ideas, and cultural communication, forming a research path that reflects the processes of national-cultural identification of Chinese research thought.

Key words: reception; Russian literature; Chinese literature; dialog, ideology.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-93-98

Н.В. Гоголь оказал большое влияние на китайскую литературу. Китайские литературоведы начали обращать внимание на творчество Гоголя в начале XX века. Известный китайский философ, писатель и общественный деятель Лян Цичао был первым ученым, который познакомил китайских писателей и литературоведов с творчеством классика русской литературы.

Восприятие произведений Гоголя в Китае, его периодизация, формировалось под влиянием исторических, политических и культурных факторов. Первый период – до 1930-х годов. Инициирование научного интереса к творчеству русского писателя связано с фигурой Лу Синя, чьи работы заложили основу восприятия Гоголя через призму реализма. Первое упоминание Гоголя в китайском медиапространстве фиксируется в 1903 г. в статье Лян Цичао, посвященной русской литературе революционного периода [4, 235]. Однако систематизация различных аспектов восприятия наследия Гоголя началась с публикации Лу Синем эссе «Сила сатанинской поэзии» (1907), где автор, критикуя феодально-консервативные тенденции движения «Ян-У», противопоставил социальный критицизм Гоголя романтическим тенденциям Пушкина и Лермонтова: «Только Гоголь был известен тем, что изображал темноту общества и жизни, и имел интересы, отличные от двух других, поэтому ему здесь не место» [8, 1]. В 1921 году Гэн Цзичжи, китайский переводчик и литературовед, написал статью «Краткая биография Гоголя», которая появилась в журнале «Ежемесячный журнал рассказов» в особом разделе «Специальный выпуск о русской литературе». Эта статья знакомит китайских читателей с жизнью Гоголя и некоторыми его произведениями, а также подтверждает литературный статус Гоголя, который «отверг псевдоклассическую и романтическую литературу и основал литературу на реализме» [6, 17]. Кроме того, в статье впервые в Китае вводится, но без объяснения, гоголевское выражение «смех сквозь слезы». В 1926 году Вэй Су-юань, который вместе с Лу Синем был членом «Безымянного общества», перевел повесть Гоголя «Шинель» на китайский язык и в предисловии к этому переводу сравнил Гоголя с Пушкиным: «Если Пушкин – гордый сын судьбы, в короне из цветов из виноградных листьев, с улыбкой на лице светлой, отвечающий на все призывы мира, то Гоголь был бы в терновом венце и смеялся бы над всеми мерзостями мира со слезами душевной боли» [5, 121].

В Китае, ранние исследования творчества Гоголя были обусловлены тем, что реалистический тип творчества становился предметом идеологической трактовки. Доминирование запроса на социально-критическую литературу привело к селективному восприятию Гоголя. Романтические и мистические элементы его прозы игнорировались, как это демонстрирует сокращение финала повести «Шинель» в переводе Би Шумина: «На девятый день после его смерти бюро послало человека узнать, почему он долго не приходит,

а когда тот вернулся, сказал, что он умер, после чего его заменил другой чиновник, который, как мне кажется, не мог быть таким же, как он, потому что такие люди, как он, редко встречаются

мире» (他死后九天, 局所里派了一个底下人去看了看, 为何他长久不来, 回来回了一声他死了。以后他那个座位又换上了一位别的官员, 我想可不能再跟他一样, 因为他这样儿的人真是世上少有的。) .Китайский ученый Ван Чжигэн считает, что причина отказа от перевода всего произведения в том, что стиль написания Гоголя здесь претерпел некоторые изменения <...> то есть мир богов и призраков для удовлетворения фантазий автора вытеснен земным миром, и украинское психоделическое настроение не может не возникнуть вновь над городской жизнью Петербурга <...> китайцам нужны реализм, разоблачение и обвинение тьмы, а не сказка о реинкарнации с традиционным китайским колоритом. [4, 97]

Важным фактором, определившим исследовательскую рецепцию произведений классика русской литературы, является зависимость от советской парадигмы. Работы Чжэн Чжэньдуо «Краткая история русской литературы» и Цюй Цюбая «Русская литература до Октябрьской революции» реплицировали идеи П. Кропоткина, сводя анализ к четырем аспектам: реализм, психологизм, гуманизм, социальная утилитарность.

На литературоведческую трактовку художественных открытий Гоголя влиял и прагматизм переводческой практики. Ранние переводы (например, повести «Коляска», выполненный Гэн Цзичжи в 1920 году), отбирались по критерию лаконичности, а не художественной ценности. Даже «Ревизор» в переводе Хэ Цимин 1921 года адаптировался к театральной реформе, направленной на замену традиционного театра «новой драмой». Так, Фу Си-нянь писал: «Для того, чтобы китайцы могли осознать, что нужно делать, необходимо использовать силу театра. Поэтому мы должны свергнуть старый театр и создать новый». Но «в Китае пока нет самостоятельной новой литературы, поэтому я боюсь, что создавать новые пьесы нелегко. Лучше переводить иностранные пьесы и использовать их в нашем театре, потому что сценарий и идеи этих иностранных пьес очень хороши, и это сэкономит нам много времени, если делать это таким образом» [2, 89].

Итак, первый этап рецепции Гоголя в Китае отражает тенденцию к инструментализации литературы: акцент на реализме, заимствование советских методологических схем и утилитарный подход к переводам – формировали редуцированный образ писателя, соответствующий задачам национального культурного проекта.

Второй этап рецепции творчества Н.В. Гоголя в Китае охватывает 1930–1940-е годы. Он характеризуется интенсификацией переводческой деятельности, охватившей как зрелые, так и ранние произведения писателя. Ключевые переводческие достижения включают: второй сборник «Знаменитые русские произведения», переведенный Ли Бинчжи в 1934 году, представляющий собой специальное собрание гоголевских произведений («Вий», «Нос», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Женитьба» и «Игроки»), «Собрание произведений Гоголя» Сяо Хуацина (вторая глава «Мертвых душ», «Записки сумасшедшего», «Портрет», «Коляска»), переводы Лу Синя (первые две части «Мертвых душ»), Мэн Шихуаня («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород») и Гэн Цзичжи («Ревизор» и другие драматические сочинения). Несмотря на расширение корпуса переведенных текстов, оригинальные исследования о Гоголе оставались единичными. Во времена японо-китайской войны (1937–1945) национальная интеллигенция предпочла посвятить себя делу национального спасения, поэтому ученые в Китае не обращались к исследованиям творчества Гоголя. Однако китайские ученые в этот период перевели множество зарубежных исследований по русской литературе. Например, Го Аньжень перевел «Лекции по истории русской литературы» П. Кропоткина, Лян Чжэнь – «Русскую литературу» англичанина Беллинга, Рен Цзюнь – «Русскую литературную мысль» Масао Ёнэкава из Японии и т.д.

В целом же, приоритет переводческой деятельности в Китае определялся рядом

внелитературных факторов. Во-первых, политикой «Открытых дверей» (1899) и японской экспансией, активизировавшие импорт иностранных идей, включая японские переводы русской классики. Как отмечает Е.М. Пинус, первым русским произведением, переведенным на японский язык, был роман Пушкина «Капитанская дочка», и первый китайский перевод произведения русской литературы тоже был сделан с японского языка [7, 316]. Во-вторых, актуализируется типологическая конвергенция: китайские и японские интеллектуалы видели в русской литературе модель социального протеста. Ся Чжицин подчеркивает эту общность восприятия: «Есть особая причина, по которой китайская и японская интеллигенция особенно ценит русские романы, ведь обе страны стремятся сбросить иго традиций, реформировать социальный статус и установить более рациональную систему. А поскольку социальные симпатии, нигилистический бунт против авторитетов и обычаев, рвение к поиску смысла жизни и непоколебимая уверенность в величии собственной родины (несмотря на периодический цинизм в отношении ее слабостей), показанные в русских романах, были актуальны для китайской и японской молодежи того времени, неудивительно, что они так восторженно отреагировали на них» [10, 255]. Среди научных работ этого периода можно назвать перевод Мэн Шихуаня труда В. Вересаева «Как работал Гоголь» (1937), получивший высокую оценку Ван Чжигэна. Последний отмечал, что Вересаев не только критик, но и ученый, способный раздвинуть границы и прийти к адекватному пониманию исследуемого явления [4, 99].

Таким образом, 1930–1940-е гг. обозначили переход от фрагментарного освоения Гоголя к системной переводческой практике, однако доминирование геополитического кризиса и зависимость от иностранных (преимущественно японских) источников ограничили развитие автохтонной исследовательской школы.

Третий этап рецепции творчества Н.В. Гоголя в Китае – 1950–1970-е годы. В нем различаются две хронологических фазы. Первая (1950-е гг.) – активизации публикаций, объяснимая отмечаемым в 1952 году 100-летием со дня смерти, а в 1959 году – 150-летним юбилеем писателя. Другой причиной было относительно спокойное в сравнении с 1930-ми и 1940-ми годами время, что не могло не способствовать новым научным размышлениям. Среди важных публикаций о Гоголе в Китае в этот период – перевод «Мертвых душ» Лу Синя, переизданный Народным издательством Китая в 1952 году, в котором вышел и перевод Мантао «Избранных сочинений В. Г. Белинского», включающий большое количество эссе о Гоголе и опубликованный издательством «Китайское время». В 1956 году была переведена и издана книга «Полное собрание сочинений Чернышевского». Вошедшие в нее «Очерки гоголевского периода русской литературы» пользовались большой популярностью среди китайских ученых. В Китае того времени В.Г. Белинский и Н.Г. Чернышевский были авторитетными для китайской интеллигенции иностранными литературными критиками, и появление переводов их работ усилило внимание китайских ученых к наследию Гоголя, его месту в истории русской и мировой литературы. Однако основная причина популярности Гоголя в Китае в этот период все же была связана с социально-утилитарным осмыслением иностранной литературы. Известный китайский ученый Цао Цзинхуа в своей работе отметил, что горькие сатирические произведения Гоголя, наполненные социальным содержанием, были использованы как мощное оружие для нанесения смертельного удара по монархической диктатуре и крепостничеству в освободительной борьбе русского народа. Ученый пишет, что в то время, когда вся страна откликается на призыв мудрого председателя Мао вести активную борьбу против коррупции и преступных посягательств буржуазии, борьбу против козней империалистов, направленных на разжигание новой войны, произведения Гоголя, особенно «Ревизор» и «Мертвые души», могут быть нам очень полезны [1, 6]. В концепции китайских ученых этого периода Гоголь был символом действенной роли литературы в борьбе с общественными пороками, тормозящими строительство социализма.

1960–1970-е гг. – этап идеологической трансформации, связанный с культурной политикой маоистского периода, в котором доминировало политическое движение –

«культурная революция». Его популярность привела к изменению отношения китайцев к сатире. Еще в «Речи на Яньаньском литературно-художественном симпозиуме» Мао Цзэдун сказал: «Разве мы отменяем сатиру? Нет, сатира всегда нужна, но есть несколько видов сатиры: против врага, против союзников и против своих собственных рядов, с разным отношением; мы не против сатиры вообще, но огульное использование сатиры должно быть отменено» [9]. Китайский ученый Чэнь Байчэнь в своей статье отмечает: «Сатира, в определенном смысле, является оружием борьбы угнетенных. Только в 1935 году, когда реакционеры из Гоминьдана не допускали антияпонского сопротивления и только лестили японцам, можно было выпустить сатирическую "Сай Цзиньхуа". Сегодня китайский народ, поднявшийся на борьбу с помещиками, бюрократами и торговцами, которые когда-то угнетали нас, нуждается ли он еще в сатире гоголевского "Ревизора"?» [11, 76]. Чэнь Байчэнь был очень представительным китайским ученым того времени, и его идеи совпадали с идеями большинства литературоведов того времени. После окончания «культурной революции», в конце 1970-х годов, появились статья Тонг Даомин «О смехе – краткое обсуждение художественного мнения Гоголя», изданная в газете «Свет» 1 мая 1978 года, и статья Ли Чэньминя «Улыбка со слезами» (о гоголевской «Шинели»), появившаяся в газете «Юхуа» в 1979 году.

Итак, в 1950–1970-е гг. демонстрируют парадокс: при формальном расширении исследований их содержательная глубина ограничивалась рамками политической конъюнктуры. Гоголь был институционализирован как символ «литературы борьбы», что отражает тенденцию к инструментализации классики в условиях идеологизации гуманитарного знания.

Современный этап рецепции творчества Гоголя в Китае начался в 1980-е годы. Он характеризуется институционализацией гоголеведения как самостоятельного научного направления. Отправной точкой стала публикация «Избранных произведений Гоголя» (1983, Народное издательство) в переводе Мэн Тао, тираж этого издания превысил 100 тыс. экземпляров, что способствовало массовой популяризации автора. Интеграция фрагментов «Мертвых душ» (образ Плюшкина) в школьные учебники подтверждает канонизацию Гоголя в китайском культурном пространстве. На этом этапе происходит эволюция исследовательских парадигм. Во-первых, расширяется методология исследования. Преодолев доминирование социо-утилитарного подхода, китайские исследователи обратились к анализу эстетики и поэтики Гоголя. Работа У Юаньма «Исследование мира гоголевского искусства» (1987) систематизировала принципы «гротескного реализма», выявив синтез комического и трагического в его прозе. Во-вторых, традиционная трактовка Гоголя как представителя критического реализма была пересмотрена. Акцентируется противоречивость поздних произведений писателя, например, «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Размышления о Божественной Литургии», не вписывающихся в реалистическую парадигму. В 2003 году Лю Хунбо опубликовал статью «От религиозного комплекса к религиозно-нравственному исследованию» – беглое обсуждение творчества Гоголя в контексте религиозной морали. Автор сместил фокус с социальной сатиры на экзистенциальные и духовные аспекты творческого наследия писателя. На этом этапе появилось большое количество межкультурных и компаративных исследований, к примеру, «Дневник сумасшедшего» Лу Синя и одноименная повесть Гоголя (установление сходств и различий в этих произведениях продолжается), многочисленные сопоставления произведений русского классика и Лао Шэ (гоголевские сатирические приемы в «Чайном домике»), и Шэдинга («гоголевский смех» в романах писателя), «Гоголь и современная китайская литература». Появляется большое количество инфраструктур академического диалога, например, таких, как проведение международных конференций. Одно из таких мероприятий было организовано Пекинским университетом иностранных языков в 2019 году и называлось «Гоголь и китайско-российский литературный диалог». Что касается создания сетевых ресурсов, то Китайская сеть знаний (CNKI) включает около 1000 работ, связанных с Гоголем, а некоторые университетские библиотеки создали базы данных по

гоголеведению, что способствовало обмену ресурсами по этой отрасли науки.

Итак, изучение Гоголя в Китае после 1980-х годов продемонстрировало переход от анализа одного текста к многомерным и кросс-культурным исследованиям. Китайские ученые не только углубили свое понимание творческой онтологии Гоголя, но и поместили ее в широкий контекст сравнительного изучения китайской и русской литературы, истории идей и культурной коммуникации, сформировав исследовательский путь, отражающий процессы национально-культурной идентификации китайской исследовательской мысли.

1. *Дань столетию Гоголя* // *Жэньминь жибао*. 3 марта 1952. С. 6.
2. *Театральное совершенствование во всех его аспектах* // *Синь цинянь*. Т. 5, № 4, октябрь 1918. С. 89.
3. Ван Цзечжи. Долгое эхо: русские писатели и китайская культура. 2002. С. 235
4. Ван Чжигэн. Восемьдесят лет Гоголя в Китае // *Исследования в области зарубежной литературы*. С. 97–101.
5. Вэй Су-юань. Перевод «Шинель». 1926. С. 121.
6. Гэн Цзичжи. Краткая биография Гоголя // *Ежемесячный журнал рассказов*. 1921. С. 35.
7. Пинус Е.М. Гоголь и русская классическая литература в Японии, 1954. С. 316.
8. Лу Синь. *Сила сатанинской поэзии*. 1907. С. 1.
9. Мао Цзэдун. *Выступление на Яньаньском литературно-художественном симпозиуме* (毛泽东: 在延安文艺座谈会上的讲话(5)) URL: http://www.71.cn/2012/0428/666546_5.shtml (дата обращения: 23.03.2025).
10. Ся Чжицин. *Литературная революция*. 1974. С. 255.
11. Чэнь Байчэнь. *Комедийные заметки* // *Драма*. 1962.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КРИТИКА/ FOREIGN LITERATURE AND CRITICIS

М.А. Стретенкова, Л.А. Ковальчук
M.A. Strepetova, L.A. Kovalchuk

ЛИЧНОСТЬ АВТОРА И ЕГО ТЕКСТЫ

THE IDENTITY OF THE AUTHOR AND HIS TEXTS

В статье обосновывается необходимость подробного и системного анализа роли автобиографических элементов в творчестве Ф. Мориака для выявления глубинных связей внутреннего мира писателя с его персонажами.

Ключевые слова: *реальный жизненный опыт автора; внутренний мир автора; автобиографический элемент; аутопсихологический элемент; заявленные намерения автора; объективное содержание литературного произведения.*

The article substantiates the need for a detailed and systematic analysis of the role of autobiographical elements in F. Mauriac's work in order to identify the deep connections between the writer's inner world and his character.

Key words: *real author's vital experience; author's interior world; autobiographic element; autopsychological element; author's declared intentions; the work of literature objective content.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-99-105

Культурные, общественные и политические события последних трех лет продемонстрировали не тихий и постепенный, а кричащий в своем безобразии разрыв так называемой элиты французского общества с теми нравственно-религиозными корнями, которые веками питали культуру Франции, делая ее великой. Издевательская пародия на «Тайную вечерю» во время открытия Олимпийских игр в Париже и многие другие явления, казалось бы, свидетельствует о том, что традиционные ценности многими попораны и утрачены.

В связи с этим новую актуальность приобретает обращение к культурному наследию прошлого, причем не слишком далекого, например, XX века, где можно почерпнуть примеры и нравственные ориентиры для оздоровления и возрождения.

Одним из таких примеров представляется крупнейший французский романист, публицист, участник движения Сопротивления, член Французской Академии, лауреат Нобелевской премии Франсуа Мориак (1885–1970). Наиболее яркой отличительной особенностью творчества писателя является глубокая связь с нравственно-религиозными традициями его детства и юности, с воспоминаниями о малой родине. Как показывает исторический и культурный опыт, отрыв от этих корней часто приводит к пагубным последствиям. Поэтому роль автобиографического материала в процессе создания особого мира художественного произведения достойна самого пристального внимания.

Творчество Франсуа Мориака достаточно глубоко изучено. На родине писателя в 40-е – 80-е годы литературоведами был опубликован ряд монографий о художественном наследии писателя, в которых поднимались вопросы религиозно-философского характера. Проводились и исследования, затронувшие публицистику и драматургию, поэзию Мориака. Исследователи общих проблем французского романа также неоднократно обращались к творчеству Мориака [1, 2, 3].

Таким образом, может показаться, что все самое существенное о содержании, структуре и стиле произведений писателя, о его вкладе в литературу уже написано.

Однако в работах литературоведов подчеркивается роль автобиографического материала в художественном творчестве Мориака фрагментарно в связи с той или иной проблемой. Исследователи рассуждают об особом автобиографизме Мориака либо в общем плане, либо обращают внимание на отражение некоторых отдельных аспектов преломления Мориаком личного опыта. Следовательно, можно сказать, что комплексный анализ роли автобиографических элементов в художественном творчестве великого французского романиста до сих пор не освещен в специальном исследовании.

Роль автобиографического материала трудно переоценить при изучении творчества любого романиста XX века, поскольку одной из значимых тенденций литературного процесса вплоть до наших дней является «размывание границ между организованным повествованием (романом) и человеческим документом», а значит – сближение между «двумя моделями личности: натуральной (документальной) и искусственной, т.е. свободно создаваемой художником» [4, 32].

Мориак-писатель пропускал свои творческие задачи сквозь призму проблем своей личной биографии (в основном сквозь призму проблем своей внутренней жизни). Это особенно важно.

Другие писатели свои эстетические намерения то соизмеряли с опытами личной биографии, то в какой-то период творческой деятельности вовсе отходили от них, следуя влиянию событий окружающей действительности. У Мориака внутренним питающим источником всех его замыслов независимо от степени потрясения и катастрофичности окружающих событий (первая и вторая мировые войны, политическая борьба в послевоенный период, майский кризис 1968 года) был комплекс воспоминаний о детстве, о юношеских проблемах, о традициях вскормившей писателя среды, о природе родного края. Из автобиографичности творчества Мориака вытекает, по-видимому, и один из его творческих принципов, следование которому – осознанное или бессознательное – определяет некоторые существенные параметры творчества писателя: тип и структуру романов, способ извлечения материала, подвергаемого творческой обработке, тип вчувствования во внутренний мир вымышленного героя, направления творческой эволюции персонажей, способ решения проблемы внутренней свободы персонажей, способы освоения в романе реального времени-пространства.

Помимо этого, в эстетическом кредо Мориака его личный опыт предопределил в процессе художественного творчества соотношение проблем жизненной реальности и реальности художественного произведения, проблем достоверности и искренности, проблему осуществления нравственной функции литературы, проблему синтеза субъективного и объективного.

Проблема автобиографизма представляет собой частный случай проблемы генезиса творчества и с необходимостью предполагает проникновение в творческую лабораторию писателя.

Актуальность такого рода исследований для отечественного литературоведения обосновал профессор Санкт-Петербургского университета В.Е. Балахонов. Изучение «генезиса художественного произведения, выявление художественного своеобразия произведений литературы, различных сторон творческой индивидуальности писателя именно через историю создания им его произведений, – писал В.Е. Балахонов, – постепенно выдвигается на первый план литературоведческих исследований во многих странах» [5, 5].

Безусловно, изучением этих вопросов занимались и раньше. Известно, что генетический подход к литературному произведению во французской филологии весьма распространен, особенно в академических кругах [6, 50–51]; [7, 14–20].

В настоящее время речь идет не о том, чтобы воспользоваться биографическим методом традиционной французской генетической критики, а о том, чтобы, как справедливо заметил В.Е. Балахонов, «вывести генетическую критику на более высокий уровень с привлечением достижений и методов других наук. Сейчас следует говорить о создании целостной теории творческого процесса, которая дала бы возможность выйти из психоаналитических, вульгарно-социологических и узко-биографических тупиков, куда нередко попадает литературоведческая наука. Особое значение будет иметь объединение усилий многих ученых» [5, 5].

Безусловно, это глобальная задача, в свете которой данная статья представляет лишь подход к обоснованию необходимости анализа автобиографического аспекта генезиса творческого наследия Мориака.

Далее коротко охарактеризуем те работы о Мориаке, которые, на наш взгляд, во многом помогают анализировать преломление личного опыта в его творчестве.

Из ранних работ о Мориаке, написанных в 40-е годы XX века, когда творчество писателя не полностью состоялось, следует назвать книги А. Паланта [8] и Ж. Мажо [9].

А. Палант, кратко анализируя эволюцию французского романа с момента его зарождения, определяет роль Ф. Мориака в процессе переориентации французской литературы XX века от объективного показа действительности к изображению внутреннего мира человека. В связи с этим автор объединяет имена Мориака и Пруста, делая необходимые оговорки о принципиальных различиях философских и эстетических взглядов романистов. А. Палант вполне справедливо утверждает, что романы Пруста и Мориака обогащают французский роман всеми преимуществами поэмы, т.к. основаны на результатах самосозерцания и воспоминаниях, а не на наблюдениях.

Далее автор останавливается на особенностях искусства Мориака, оценивая роль ранних воспоминаний в творчестве романиста, влияние поэзии символистов на стиль его романов-поэм, анализирует отдельные специфические особенности персонажей Мориака – возрастные и эмоциональные (главы «Миф молодости» и «Трагедия страстей»). В целом книга А. Паланта представляет точку зрения исследователей творчества Мориака времен 40-х годов, что сегодня представляется спорным или даже ошибочным. Так дискуссионным можно считать тезис об отсутствии у Мориака творческого воображения, поскольку творчество романиста отличается тематической и стилистической стабильностью и основано во многом на автобиографическом материале.

Нам представляется, что Мориак демонстрирует воображение другого типа, которое не склонно к жажде обновления и преломления в творчестве разных аспектов человеческого опыта. Наверное, также неуместна критика не вполне ортодоксальных с точки зрения католической доктрины взглядов Мориака в вопросах духа и плоти, греха и зла, поскольку речь идет не о теологии, а о творчестве.

Книга Ж. Мажо «Мориак и искусство романа» более объективна, хотя содержит меньше глубоких и интересных трактовок основных особенностей творчества Мориака. Основной тезис Ж. Мажо – нужно оценивать авторские намерения, способы их исполнения и результаты, а не судить его личные секреты или мировоззренческие заблуждения.

Аналогичной позиции придерживается Н. Кормо, автор обширного исследования, охватывающего почти все проблемы, ассоциирующиеся с именем Мориака [10]. Исследовательница, поставив основной задачей своей работы вызвать у читающей публики интерес к романам Мориака, не пытается искать недостатки в его творчестве, а стремится оценить его достоинства. Н. Кормо рассматривает произведения Мориака в тематическом, стилистическом, структурном аспектах, приводит классификацию персонажей, полемизирует с резкой критикой Ж.-П. Сартра. Эта критика сформулирована, как известно, в статье «Ф. Мориак и свобода». [11, 36–58]. Обилие обширных цитат, которое на первый

взгляд может показаться недостатком работы Н. Кормо, на самом деле служит выполнению основной ее задачи: помочь читателю вчувствоваться в духовную и физическую атмосферу, в которой жил и творил Мориак.

Еще один исследователь творчества Мориака А. Сеай [12] представляет писателя как биографическое «я», романиста, драматурга, поэта, публициста, эссеиста, мемуариста, литературоведа. Однако, ограниченный объем книги оставляет впечатление поверхностности.

Наиболее глубокой, интересной работой о творчестве Мориака является книга литературоведа-католика П.-А. Симона [13], которая по свидетельству А. Сеая, является самым лучшим синтезом знаний о творчестве писателя.

В мир специфических проблем романиста-католика вводит нас книга Ш. дю Бо [14]. Весьма интересным представляется сравнительное исследование проблем католической веры и творчества Мориака и Грэма Грина, предпринятое канадским литературоведом Ф. Стрэтфордом [15]. Книга Ж. Тузо [16] посвящена особенностям стиля писателя, принципам создания неповторимой атмосферы его романов.

В 60–80-е годы произведения Мориака весьма широко переводились на русский язык, и творчество романиста стало предметом исследований отечественных литературоведов.

Наиболее интересной и полной, несмотря на небольшой объем, отечественной работой о Мориаке, является, на наш взгляд, монография З.И. Кирнозе, опубликованная в 1970 году. Кроме того, Мориаку уделяется большое внимание в нескольких главах книги того же автора о французской литературе периода между двумя войнами [17]. В этих главах, наряду со специфическими особенностями творчества Мориака, З.И. Кирнозе рассматривает общие типологические черты произведений Мориака, Бернаноса и Ж. Грина, которые позволяют исследовательнице справедливо выделить творчество названных писателей как особое течение в рамках французского социально-бытового психологического романа. О Мориаке писали также Л.Г. Андреев [18], М. Ваксмахер [19], Е.Г. Эткинд [20], И.Д. Шкунаева [21], Ф. Наркирьер [22], [23].

Многие из названных выше исследователей, как уже говорилось, обращают внимание на то, что автобиографический материал в творческом процессе Мориака играл гораздо более существенную роль, чем в творчестве многих его современников. Но, решая другие задачи, литературоведы не представляли подробного анализа этой проблемы.

По-настоящему в исследование проблемы автобиографизма в творчестве Мориака углубляются лишь два литературоведа: Ж. Пети и Ф. Дюран, но их работы тоже решают другие задачи.

Работа Ж. Пети представляет собой справочный аппарат к собранию сочинений Мориака в издании «Библиотека Плеяды» [24]. В предисловии и примечаниях к текстам Ж. Пети дает много сведений, касающихся автобиографических истоков основных тем и мотивов, анализирует варианты текстов, что позволяет судить о динамике воплощения авторских замыслов.

В диссертации Ф. Дюрана [25] скрупулезно, с привлечением всего имеющегося о Мориаке материала (в том числе и неопубликованных писем и рукописей, хранящихся в библиотеке Жака Дусе) рассматриваются все те моменты, которые свидетельствуют о неразрывной связанности писателя с традициями той среды, из которой он происходил (богатых буржуа Юго-запада Франции), а также фиксируются те моменты художественной и публицистической деятельности Мориака, которые представляют собой результаты напряженного самостоятельного поиска истины и собственного пути.

Следует отметить, что интерес к Мориаку как к писателю-католику, писателю-традиционалисту во французской науке не угасает и в XXI веке. Одним из ярких явлений французского мориаковедения является книга писателя и историка Жана-Люка Барре «Франсуа Мориак» [26]. Это самая полная, чрезвычайно объемная (734 стр.) биография романиста. В ней опубликовано множество материалов из семейного архива Мориаков,

которые было запрещено публиковать ранее. Однако этот фундаментальный труд представляет собой скорее подробнейшее жизнеописание писателя на фоне эпохи, нежели анализ творчества.

О неугасающем интересе к Мориаку свидетельствует и то, что во Франции с 1970 года и до недавнего времени выходило периодическое издание «Тетради Франсуа Мориака» (Cahiers François Mauriac), позднее переименованное в «Новые тетради Франсуа Мориака».

Большой интерес вызывает также центр Ф. Мориака, расположенный в имении писателя Малагар в Лангоне недалеко от Бордо. Там можно посмотреть видеофильмы о писателе, прослушать его выступления. Также проводятся экскурсии по дому Мориака и по окрестностям, где «жили» его персонажи. Таким образом, книги Мориака продолжают жить, переиздаваться и выполнять свою нравственно-эстетическую функцию.

Чтобы не оставаться в рамках узко-биографического подхода к творчеству, необходимо, по-видимому, уделять внимание не только определению происхождения эстетических фактов из личного опыта, не только изучению истории создания произведения, но и исследованию дальнейшей функции этих фактов в эстетическом единстве произведения (системе персонажей, развитии сюжета, системе стилистических приемов), а также анализу соотносительности индивидуальных усилий Мориака в области преломления автобиографического материала с литературными традициями прошлого и с творческими поисками его современников.

В плане исследования творческой лаборатории Мориак представляет собой «удобный» объект, так как в издании «Библиотека Племы» опубликованы варианты текстов, первоначальные наброски тех произведений, которые создавались в несколько этапов. Кроме того, Мориак чрезвычайно много писал о своих замыслах и о некоторых принципах их осуществления, как будто предоставляя читателям и литературоведам ключ для расшифровки тех личных истин, которые нередко были скрыты между строк его романов.

Мысленное сопоставление образа реального Франсуа Мориака с созданными творческим воображением образами его персонажей дает воспринимающему автобиографические эссе и романы Мориака путеводную нить: следуя ей, можно уловить стратегию, логику отображения и деформации реальности, последовать за писателем в его творческую лабораторию. Следует подчеркнуть, что выявляемые моменты сходства мировоззрения и мироощущения автора-человека и вымышленных персонажей, служат отнюдь не доказательству утверждения о том, что все главные герои романов Мориака – это сам автор, прикрывшийся «прозрачной маской». Такое сопоставление неизбежно, во-первых, для доказательства того, что речь идет об автобиографическом элементе; во-вторых, для анализа «механизма» деформации автобиографической реальности, прослеживания этапов метаморфозы факта объективной или субъективной реальности в компонент эстетического единства романа; в-третьих, для выявления своеобразия творческих принципов Мориака по отношению к создаваемым героям и изображаемой действительности.

Одним из множества способов деформации автобиографических элементов является их включение в целостность иной личности. Не только в том смысле, что живой человек (в данном случае сам автор) и персонаж романа, существующие, по выражению М.М. Бахтина, «в разных планах бытия», принципиально не могут быть тождественны, но и в другом: речь идет о включении автором фрагментов собственной внутренней жизни в «форму» судьбы, внешности и характера совершенно другого человека – прототипа. Такой тип неочевидной, глубинной связи между авторским человеческим «я» и внутренним миром героя назовем автопсихологическим. Данный термин позаимствован из книги Л. Гинзбург «О психологической прозе». Исследовательница употребляет его в рассуждениях о творчестве М. Пруста, чтобы подчеркнуть различие между использованием

автором в романе фрагментов собственной духовной биографии и фактов биографии физической.

В исследованиях творческой лаборатории Мориака использование упомянутого термина наряду с традиционным (автобиографизм, автобиографический элемент) представляется необходимым в целях выявления специфики обращения Мориака с личным опытом в процессе творчества. Создавая художественные произведения, Мориак был очень привязан к автобиографии внутренней, что же касается событийной стороны его жизни, она воспроизводилась в романах крайне редко и в весьма незначительных деталях.

От человеческого «я» Мориака к внутреннему миру его персонажей (не только автобиографических в привычном смысле слова) тянется множество невидимых, на первый взгляд, нитей. Это в существенной мере преобразованные, влитые в «форму» прототипа, но не ставшие неузнаваемыми для внимательного читателя конкретные фрагменты реального жизненного опыта автора.

Безусловно, следует учитывать то, что в творческом процессе сознательная авторская установка не всегда приводит к поставленной цели. Произведение искусства – не следствие, не производная величина, это цельный, живой, единый мир, в котором далеко не все детерминировано исходными условиями творчества и волей автора. Последняя наталкивается порой на «сопротивление» правды создаваемых образов, на «противодействие» глубинного творческого инстинкта. В связи с этим важным аспектом любой работы о преломлении личного опыта в творчестве является сопоставление декларируемых автором намерений с объективным содержанием созданного им произведения.

Занимаясь изучением проблемы преломления в творчестве автобиографического материала, необходимо также принимать во внимание и то, что особенный смысл подлинного произведения искусства заключается именно в том, что ему удастся вырваться из узколичностной сферы. Как бы ни был автор поглощен собой, творчество – это всегда выход из себя, путь к людям. Творчество Мориака тесно переплетено с его биографией и в определенные моменты, с помощью определенных «механизмов» оно возвышается над этим переплетением, ведя художественные произведения к достижению возложенных на них эстетических и этических задач.

1. Albérès R.M. *Histoire du roman moderne*. Paris, 1962.
2. Boisdeffre P.de. *Les écrivains français*. Paris, 1965.
3. Robichez J. *Précis de littérature française du XX siècle*. Paris, 1985.
4. Гинзбург Л. *О психологической прозе*. Л., 1977.
5. Балахонов В.Е. *Предисловие к сб. «Зарубежная мемуарная и эпистолярная литература»*. Л., 1987.
6. Ржевская Н.Ф. *Литературоведение и критика в современной Франции*. М., 1985.
7. Хованская З.И. *Анализ литературного произведения в современной французской филологии*. М., 1986.
8. Palante A. *Le Roman et la vie*. Paris, 1946.
9. Majault J. *Mauriac et l'art du roman*. Paris, 1946.
10. Corneau N. *L'Art de François Mauriac*. Paris, 1957.
11. Sartre J.-P. *Situations. I*. Paris, 1947.
12. Séailles A. *Mauriac*. Paris-Montréal, 1972.
13. Simon P.-H. *Mauriac*. Paris, 1974.
14. Du Bos Ch. F. *Mauriac et le problème du romancier catholique*. Paris, 1933.
15. Stratford Ph. *Faith and fiction*. University of Notre Dame Press, 1964.
16. Tousot J. *La planète Mauriac*. Paris, 1985.
17. Курнозе З.И. *Французский роман XX века. 20–30-е годы*. Горький, 1977.
18. Андреев Л.Г. *Современная литература Франции. 60-е годы*. М, 1977.
19. Ваксмахер М. *Французская литература наших дней*. М, 1967.
20. Эткинд Е.Г. *Семинарий по французской стилистике*. Ч. I, Л., 1964.
21. Шкунаева И.Д. *Современная французская литература*. М., 1961.

22. Наркирьер Ф. Франсуа Мориак. М., 1983.
23. Наркирьер Ф. Французский роман наших дней. М., 1980.
24. Mauriac F. *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. T. I-IV.* Paris, 1978–1985.
25. Durand F.F. *Mauriac: Indépendance et fidélité.* Paris, 1980.
26. Barre J.-L. *Francois Mauriac. Biographie intime.* Paris, 2010.

Д.Р. Григоренко
D.R. Grigorenko

КРИТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ГАРОЛЬДА ХАРТА КРЕЙНА

CRITICAL LEGACY OF HAROLD HART CRANE

В данной статье будут рассмотрены фрагменты критических работ американского поэта Гарольда Харта Крейна (1899–1932). Цель нашей работы: продемонстрировать богатство эстетического опыта Крейна через призму его критических статей, то есть – отобразить специфику критического его наследия как критика и эссеиста. Задачи нашей работы заключаются в анализе конкретных эстетических воззрений поэта. Объектом данной статьи являются критические работы Крейна как зеркало современной ему эпохи. Предметом данной статьи является индивидуальная эстетическая позиция Крейна как критика. Актуальность данной статьи обусловлена крайне малой степенью исследованности рассматриваемого американского поэта в отечественной литературоведческой американистике. Ход исследования заключается в теоретической разработке рассматриваемого вопроса с позиции определения поэтики критического наследия Харта Крейна как такового, за которой следует практическое позитивное обоснование актуальности приведенных тезисов, в том числе и с позиции повлиявших на Крейна авторов. Выводы исследования таковы: рассмотрение наследия Харта Крейна как критика и эссеиста более чем достойно внимания по ряду причин. В работе использованы исследования Ричарда Уоррингтона Льюиса, Брома Уэбера и других, то есть научные источники не только разных временных отрезков, но и такие из них, которые являются основой американского крейноведения, поскольку отражают рассматриваемый феномен критического наследия Гарольда Харта Крейна в такой перспективе, которая остается актуальной и на нынешнем этапе развития рассматриваемой проблемы.

Ключевые слова: литература США, литературная критика, Гарольд Харт Крейн, поэзия XX-го века, эстетика, логика метафоры.

This article will examine fragments of critical works by the American poet Harold Hart Crane (1899–1932). The purpose of our work is to demonstrate the richness of Crane's aesthetic experience through the prism of his critical articles, that is, to distort the specifics of his critical legacy as a critic and essayist. The objectives of our work are to analyze the poet's specific aesthetic views. The object of this article is the critical works of Crane as a mirror of his modern era. The subject of this article is Crane's individual aesthetic position as a critic. The relevance of this article is due to the extremely low degree of research of the American poet in question in Russian literary American studies. The course of the research consists in the theoretical development of the issue under consideration from the standpoint of defining the poetics of Hart Crane's critical legacy as such, followed by a practical positive justification of the relevance of the above theses, including from the

standpoint of the authors who influenced Crane. The conclusions of the study are as follows: considering the legacy of Hart Crane as a critic and essayist is more than worthy of attention for a number of reasons. The work uses the research of Richard Warrington Lewis, Brom Weber and others, that is, scientific sources not only from different time periods, but also those that are the basis of American crane studies, since they reflect the phenomenon of Harold Hart Crane's critical legacy in a perspective that remains relevant at the current stage of development of the problem under consideration.

Key words: *literature of the USA, literary criticism, Harold Hart Crane, poetry of the 20th century, aesthetics, logic of metaphor.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-106-111

Несмотря на то, что Гарольд Харт Крейн очень известен в США как поэт, и о его вкладе в эссеистику знают, никто не рассматривает его критику как самостоятельное явление. Его письма изданы отдельно в отличие от его критики, и в качестве самодостаточного научного объекта они не рассматриваются. Крейн, само собой, в первую очередь – поэт-продолжатель традиции именно американского, эмерсонианского романтизма, однако реализации Крейна как культурного феномена способствовали не только его стихи. Во многом именно благодаря ему мы узнали, например, о Шервуде Андерсоне, без которого теперь невозможно представить отечественную литературную американистику, особенно ту, которая рассматривает ранний прозаический модернизм в США. Литературоведческое изучение такого важного для США периода, как начало XX века, позволит по-новому взглянуть на причины и основания амбивалентной рецепции и усвоения американской культуры.

В России Харта Крейна знают, но очень мало, лишь как периферийного автора. Однако в США крейноведение разработано очень хорошо. Основу американского критико-биографического взгляда на личность и творчество Харта Крейна представляют Филип Хортон ("Hart Crane; The life of an American poet", 1937), Джон Унтерекер ("Voyager: A Life of Hart Crane", 1987), Ричард Уоррингтон Болдуин Льюис ("The poetry of Hart Crane: A critical study", 1967) и Бром Уэбер "Hart Crane: A Biographical and Critical Study", 1948).

Мы исследуем критическое наследие Крейна с позиции тотальной нетипичности его эстетического выбора для той эпохи, в которую он жил. Как и в своей поэзии, в своих статьях Крейн заинтересован в возрождении американского национального духа в литературном творчестве, и в этом плане он далек от схожих тенденций, однако и «уравнителем» левого толка, какими были У. Уитмен или К. Сэндберг, его никак не назвать.

Так, статья под названием "General Aims and Theories" [3] (Общие цели и теории: здесь и далее перевод наш – Д.Р.), написанная в 1926-м году, демонстрирует глубокую заинтересованность автора будущим Америки, но она вызвана не чувством какой-либо исключительности американской нации (иногда в его поэме «Мост» несправедливо, на наш взгляд, находят националистические мотивы), а уверенностью, что существует некоторая новая духовная потенция, которая может оформиться только через американскую литературу. В статье Харт Крейн рассуждает о задачах и влиянии поэзии на читателя, в частности, выступает с критикой импрессионизма, который не обладает заинтересованностью в метафизических основах того материала, с которым он работает. Для импрессионизма, как пишет Крейн, достаточно «регистрации на сетчатке» определенной идеи в сознание читателя. Это достаточно спорное утверждение, если учитывать, например, то, что к импрессионистам часто относят Франца Кафку. Да, в его текстах имеется манифестация абсурда как повсеместного явления, и Кафка действительно не спешит объяснять читателю, почему на самом деле абсурдное абсурдно, но разве его мир способствует такому метафизическому проникновению? Некоторое разрешение приходит к героям Кафки через религиозные искания, а на большее, то есть на уверенную декламацию

снятия абсурдного через его исчерпывающее метафизическое истолкование, мир Кафки просто не рассчитан. Это не его недостаток. Крейн пишет о фиксации, например, Кафки на абсурдных деталях, которые вместе с канцелярской чистотой языка создают впечатление рваного текста, что лишает художественное целое эмоциональной полноты. В этом смысле претензии Крейна к импрессионизму более оправданы, поскольку точность и оригинальность литературного текста обязывают его объяснять самое себя, достигать некоторой степени полноты в ясности.

С точки зрения эстетического опыта Крейна, безусловно, интересует синтез настоящего и прошлого. В его поэме "For the Marriage of Faustus and Helen" (На бракосочетание Фауста и Елены), к которой Крейн обращается в своей статье, образ Елены как воплощение абсолютной красоты становится объектом осовременивания, причем задача Крейна здесь заключается не в простом помещении античной героини в современный контекст, а в демонстрации того, как именно происходит оправдание современного мира через ключевое понятие античной эстетики. Крейн стремится не просто представить современному человеку античный взгляд на красоту, но найти в гуле машин и сверкании рекламных вывесок отражение живой и прекрасно-гармоничной жизни, которой чужд «бег времени».

В своих рассуждениях об «идеальной» поэме Крейн подчеркивает важность отказа от авторского давления на читателя. Он вводит понятие «логика метафоры», противопоставленное формальной логике. Логика метафоры – это процесс подбора слов в поэме не по их автологическому, но по ассоциативному значению. Крейн приводит пример: в его "Voyages II" (Круизы II) он использует выражение *adagios of islands* (адажио островов), когда хочет передать темп движения лодки через плотно расположенные острова.

Таким образом, Крейн делает открытие: все слова так или иначе содержатся друг в друге, тем самым полемизирует с теорией объективного коррелята Т.С. Элиота, которая предполагает наличие конкретного набора действий для каждой из человеческих эмоций. И тем не менее, обе эти концепции имеют своей целью одно: наиболее правдоподобное и стилистически мощное выражение истины через художественный текст.

Подводя итоги в "General Aims and Theories", Крейн пишет о том, что вместе с течением времени меняются и способы духовной артикуляции. В передаче духовного содержимого с помощью современной формы поэт видит возможности для создания нового языка, который был бы способен действовать за рамками формальной логики и создавать устойчивые выражения, действующие не в рамках аристотелевских силлогизмов, а посредством куда более широкой по семантическому охвату логики метафоры, позволяющей сделать настоящее частью и прошлого, и будущего одновременно.

Язык, при всей его сформированности и при всех его уже имеющихся достижениях и стилистических вершинах, остается гибким в том многообразии толкований и смыслов, которое делает его не только таким, какой он есть, но и таким, каким он еще может стать через синтез бесконечно богатого человеческого воображения и индивидуального опыта читателя.

О направлении, в котором движется крейновская эстетика, может многое сказать также и его небольшая статья 1918-го года под названием "The Case Against Nietzsche" (Дело против Ницше). В ней он кратко рассматривает философскую позицию немецкого философа. По словам Крейна, Ницше, как никто другой, тяготел к французским философам Б. Паскалю и М. Монтеню, а из немцев благоволил только Шопенгауэру и Гете, которых сам считал самыми «не немецкими» мыслителями. Также Крейн пишет, что Ницше отрекался от всего немецкого и даже отрицал свое немецкое происхождение. Так что вектор французской мысли всегда оставался для Ницше определяющим, несмотря на то что на момент написания этой статьи французская элита обвиняла Ницше в «пруссианизме».

Поэт также не избежал французского влияния: американский поэт К. Сэндберг называл его «кливлендским Рембо» [10], а сам Крейн переводил Ж. Лафорга. Крейновский

интерес к символизму и околосимволистской эстетике оправдывает и Аллен Тейт в сборнике Д.Р. Кларка [3]. Нельзя не сказать так же и о влиянии на Крейна декадентской эстетики. Это тем более удивительно, что он сам, вдохновляясь, видимо, в том числе и Ницше, был принципиальным анти-декадентом. Об этом же пишет и В. Куинн, говоря о живительном свойстве искусства [7].

Крейн писал и о других литераторах. Его статья под названием «Шервуд Андерсон» содержит анализ сборника рассказов «Уайнсбург, Огайо» [9]. Он характеризует его как пример жизнеподобия, исполненного любви к описываемым реалиям. Эти рассказы отличаются особым проникновением природы в художественный мир. При этом они вовсе не сентиментальны и обладают, по мнению Крейна, озадачивающе-глубокой простотой в демонстрации гармонии или диссонанса между личностью и обществом.

В своей, посвященной этому сборнику, одноименной заметке 1919-го года Крейн восхищается почти каждым из его рассказов. Любовь к писательскому ремеслу и непревзойденное техническое мастерство сходятся для Крейна в этой книге: богатство языка, плотность текста, сочетание искрометного юмора с трагедией, стиливая традиция Бальзака, Мопассана и Лукреция как классических европейских авторов – словом, для Крейна «Уайнсбург, Огайо» – это новая глава в Библии американского сознания, которую «следует читать, стоя на коленях».

Писал Крейн также и о Дж. Джойсе. В своей небольшой статье "Joyce and Ethics" (Джойс и этика) 1918-го года он защищает писателя от обвинений в аморальности. Здесь Крейн прибегает к сравнению с Ш. Бодлером. Принципиальная эксцентричность, демонстрируемая обоими, по словам Крейна, есть ничто иное как прорыв к жизни, которая доступна лишь для величайших из художников. Художественное слово для Крейна не выше нравственного начала, но находится за его пределами. Вдохновение – это вещь, безусловно требующая отклика, в том числе и читательского, но, если отклик не воспринимает художественную работу как эстетически-полноценный и самодостаточный мир авторской мысли, способной влиять и на читателя как соучастника творчества, такой отклик не релевантен произведениям джойсовского масштаба. Крейн приводит в пример Стивена Дедала. Его высокое творческое призвание мало согласуется с миром, который создал Джойс, но, по мнению Крейна, именно контакт с миром позволяет ему осознать себя художником, хотя, будь доступной возможность такого осознания в отшельничестве, он бы выбрал ее. Именно фигура Стивена Дедала позволяет увидеть мир Джойса таким, каким, вероятно, видел его сам Джойс. Его «Портрет художника в юности» Крейн называет самым вдохновляющим произведением после «Божественной комедии» Данте.

В своей статье "Review of eight more Harvard poets" (Обзор еще восьми Гарвардских поэтов) 1923-го года Крейн отмечает несколько незаурядных дарований¹⁰. Так, в пример приводится поэт Д.Б. Уиллрайт. По словам Крейна, он обладает способностью соединять воедино абстрактные идеи и глубокое чувствование, при этом соблюдает редкую для американской поэзии строгую форму, выражающую творчески-активный, живой, но не лишенный самокритики и иронии сплав оригинальности и точности, в чем и заключается состоявшаяся индивидуальность поэта.

Свои изыскания по части синтеза строгости формы и чистоты индивидуального переживания Крейн продолжает и далее. В своей статье "Modern Poetry" (Современная поэзия) 1930-го года Крейн пишет о том, что модернистская поэзия (хотя сам он ее еще таковой не называет) переросла противление традиции. Революция в поэзии, как пишет

¹⁰ Крейн был хорошо осведомлен о литературной жизни Штатов. Это видно из его писем, в одном из которых он пишет, как проводит время с видными участниками культурного и литературно-критического дискурсов, такими, как Г. Монсун и К. Бёрк [6]. И это несмотря на то, какое «бескорневое» пространство представлял собой Нью-Йорк тех лет по мнению М.К. Спирса, написавшего по Крейну небольшую работу [8].

Крейн, теперь не более чем удел для деклараций различных отдельных поэтических движений, которые не столько освобождают язык, сколько закрепощают его. Мы полагаем, что здесь имеются в виду прежде всего авангардистские направления, хотя Крейн с большим уважением относился к Э.Э. Каммингсу, который, тем не менее, что очень важно отметить, начинал не просто с конвенциональных форм поэзии, а с чуть ли не с самой ригидно-консервативной из них – с сонета. Что касается консерватизма в поисках подлинного прошлого, отчасти об этом говорит С.Д. Хазо, когда пишет о духовных исканиях Крейна [3].

Задачу поэта Крейн видит в самодисциплине на пути к формальной, но критически необходимой субъекту интеграции опыта в такой миф, который, будучи конвенциональной формой реальности, трансмутировался бы в неповторимое личное переживание, которому мало метафоризировать действительность, а надо еще и буквально сделать метафорическое действительным, актуально утвердить его в земной жизни через поэтический текст, причем не отвлеченно-теоретически, а на собственном примере, таким образом не игнорируя земное в угоду небесному, а положительно утвердив и то, и другое в метасинтетической целостности при сохранении необходимого различия, но без столь близкого европейскому сознанию конфликта телесного и духовного. Цель Крейна – не умереть для мира, а оправдать, помиловать его, познать то, что в одном из своих стихотворений Крейн называет «не покаянием, но Песнью». Поэзия для Крейна – это средство артикуляции современной личности в земной жизни с точки зрения вечности как лучшей из возможных данностей. В качестве авторитетного примера он приводит слова С. Кольриджа [2]: гений – это «способность быть креативным сообразно с законами собственного происхождения» (англ. "the power of acting creatively under the laws of its own origination"). В этом критические статьи Крейна неизбежно смыкаются с его поэзией.

Крейн проводит параллель между наукой и стихотворным искусством. Анализ и открытие как центральные элементы научного познания становятся ключевыми и для поэзии. Таким образом, Крейн пишет о завершении исторической стадии поэзии и о ее переходе в стадию диалектическую, в которой она находит «свое-Иное» и постепенно перестает мыслиться как некоторая обособленность. Однако непосредственные функции поэзии в так называемый Крейном «Машинный Век» остаются неизменными: ее способность представлять собой идеальный синтез человеческих ценностей неуязвим для влияний науки. Тем не менее поэт обязан принимать на себя новые ответственности, согласующиеся с временем. Одна из главных – это поэтическая «акклиматизация» машин. Они должны стать таким же элементом поэтического ландшафта, как деревья, скот, замки и прочее, ассоциирующееся с прошлым. Если этого не произойдет, поэзия рискует не выполнить свою главную задачу: не отразить уникальное настоящее с позиции вечности. Однако важно понять следующее: этот процесс не предполагает воспевания чрезвычайной важности как машин в целом, так и какого-то конкретного изобретения. Он лишь требует от поэта слиться с городской жизнью, понять ее для того, чтобы выразить этот индивидуальный опыт с достаточной мерой вкуса и оригинальности. При этом простых романтических рассуждений о красоте машин будет, скорее всего, недостаточно, потому что такая перспектива все равно дистанцирует машину от человека. Нужно, по Крейну, искать такие коннотации и выразительные средства, которые бы сделали машину частью поэзии в той же степени, в какой частью поэзии является природа в буколке. Утверждения о вражде науки и поэзии Крейн находит неверными, несмотря на то что научная истина, опирающаяся на факты, находится в другой плоскости, нежели экстра-логическая истина поэзии.

В целом же, крейновская проза демонстрирует нам начало XX века весьма идеологически-турбулентным временем, которое имело свои специфические вызовы и тенденции, в том числе и в литературном процессе. Ее исследование перспективно, поскольку соотносится с заинтересованностью американских литературоведов и поэтов в возрождении национальной формы литературного романтизма, непосредственным

представителем которой является Гарольд Харт Крейн, в том числе и как литературный критик.

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. М., 2018.
2. Coleridge S. *Lectures on Shakespeare (1811–1819)* Edited by Adam Roberts, Edinburgh, 2016.
3. Clark D.R. *Critical essays on Hart Crane*. Boston: G.K. Hall, 1982.
4. Hazo S.J. *Smithereened apart: a critique of Hart Crane* / Athens, 1977.
5. Lewis R. *The poetry of Hart Crane: A critical study*. Princeton, 1967.
6. Lewis T. S. W. *Letters of Hart Crane and his Family*. New York, 1974.
7. Quinn V.G. *Hart Crane*. New York, 1963.
8. Spears M.K. *Hart Crane* / Minneapolis, 1965.
9. *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. New York, Garden City, 1966.
10. Weber B. *Hart Crane: A Biographical and Critical Study*. New York, 194

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Вероника Игоревна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета имени Л.Н. Толстого (Тула).

Архангельская Юлия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Тульского государственного педагогического университета имени Л.Н. Толстого (Тула).

Селеменова Ольга Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

Голощапов Вадим Витальевич – аспирант кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

Харитонов Олег Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

Паикуров Алексей Николаевич – профессор, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань).

Павлова Анастасия Дмитриевна – аспирант кафедры отечественной филологии Ивановского государственного университета (Иваново).

Сайнань Чжао – аспирант кафедры русской литературы Нанкинского университета (Китай).

Сизова Ксения Константиновна – аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, преподаватель русского языка и литературы Московского академического художественного училища (Москва).

Шаталова Ольга Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

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

Иванюк Борис Павлович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец).

Кораблев Александр Александрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности Донецкого государственного университета. (Донецк).

Чэнь Чэнь – аспирант кафедры русской литературы Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань).

Ковальчук Лариса Аркадьевна – старший преподаватель кафедры иностранных языков Военно-космической академии имени А.Ф. Можайского (Санкт-Петербург).

Стрепетова Маргарита Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Военно-космической академии имени А.Ф. Можайского (Санкт-Петербург).

Григоренко Данил Романович – аспирант Кубанского государственного университета (Краснодар).

ДЛЯ АВТОРОВ

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

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

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

Всем статьям журнала присваивается цифровой идентификатор DOI

Принимаются материалы по следующим группам научных специальностей:

5.9.1 Русская литература и литература народов Российской Федерации;

5.9.2 Литературы народов мира;

5.9.3 Теория литературы;

5.9.5 Русский язык. Языки народов России;

5.9.6 Языки народов зарубежных стран (славянские языки);

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика.

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

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

Научный журнал

ФИЛОLOGOS

Выпуск 2 (65)

Технический редактор — Н. П. Безногих

Техническое исполнение — В. М. Гришин

Дизайн обложки — Б. П. Иванюк

Подписано в печать 23.06.2025

Дата выхода в свет 24.06.2025

Бумага 57,5 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 43

Свободная цена

Адрес редакции и издателя:

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

E-mail: filologos07@mail.ru

Сайт редколлегии: www.elsu.ru/filologos

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

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии

Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

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

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

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

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