

Министерство образования Республики Беларусь

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы»

МИР В СЛОВЕ. СЛОВО В МИРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 2

Гродно
«ЮрСаПринт»
2017

УДК 82
ББК 83.3
М 63

*Рекомендовано Советом филологического факультета
ГрГУ им. Я. Купалы.*

Ответственный редактор:

Т. Е. Автухович, доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы

Рецензенты:

Н.Л. Блиш, доктор филологических наук, профессор кафедры
русской литературы БГУ

А. А. Мурашов, доктор педагогических наук, профессор,
профессор кафедры журналистики ГрГУ им. Я. Купалы

М 63 **Мир** в слове. Слово в мире: сборник научных статей. Выпуск 2 / ГрГУ
им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Е. Автухович (ответ. ред.) [и др.]. – Гродно :
«ЮрСаПринт», 2017. – 176 с.

ISBN 978-985-90412-31-27.

В сборник включены статьи, посвященные судьбе литературы и языка в современном мире. Утверждается способность литературы и языка, меняясь вместе с изменяющимся миром, быть носителем преемственности культуры. Адресуется всем интересующимся актуальными проблемами современной филологической науки.

УДК 82
ББК 83.3

ISBN 978-985-90412-31-27

©УО «ГрГУ им. Я.Купалы», 2017
© Оформление.
ООО «ЮрСаПринт», 2017

Предисловие

Два года назад, в 2015 году, вышел первый сборник под названием «Мир в слове. Слово в мире», который был приурочен к 70-летию кафедры русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Новый выпуск под тем же названием подготовлен уже другой кафедрой – русской филологии, в состав которой вошли три структурных подразделения: кафедра русской и зарубежной литературы, кафедра русского языка, кафедра общего и славянского языкознания. Так началась новая страница истории «служителей Слова» филологического факультета ГрГУ – уже общая, которую будут писать совместными усилиями языковеды и литературоведы.

Мы решили сохранить прежнее название, которое символически отражает единство разных отраслей филологического знания: «Мир в Слове» – это мир в зеркале литературы, «Слово в мире» – функционирование человеческого слова в постоянно изменяющейся действительности. Мы уверены, что интеграция усилий филологов откроет новые горизонты исследования языка, понятого в широком смысле – как языка коммуникации между автором и читателем и между обычными людьми, языка художественной литературы и средств массовой информации с одной стороны и языка повседневного речевого общения с другой. Такой комплексный филологический подход, несомненно, устранил искусственную границу, возникшую в результате спецификации различных филологических дисциплин, и позволит осмыслить язык в его антропологическом измерении как непрерывно становящуюся целостность. Потому что главным объектом филологического исследования всегда остается Человек – думающий, говорящий, пишущий, читающий.

Человек и его мир в зеркале классики

«Трены» Яна Кохановского: величие через трагедию

Автор статьи исследует природу поэтической материи цикла плачей-элегий «Трены» Яна Кохановского. Философия произведения раскрывается в свете персоналистической проблематики, сконцентрированной вокруг триады «отец – философ – поэт» в момент интенсификации личных переживаний и скорби по умершей дочери, Уршуле Кохановской.

Ключевые слова: трен, плач-элегия, Я. Кохановский, скорбь, мировоззрение, кризис, псалом

Подлинной вершиной поэтического мастерства Яна Кохановского (1530–1584) является цикл «Тренъ» (1580), состоящий из 19 плачей-элегий. Шедевр непревзойденной красоты художественного слова и глубины выражения человеческих чувств и переживаний венчает творческий путь величайшего поэта польского Ренессанса.

В 1570 году Ян Кохановский принимает решение оставить службу при дворе, уйти от праздной суеты и лицемерия придворной жизни. Ему видится возможность погружения в атмосферу сельской идиллии, гармоничного единения с природой, размеренного существования, в котором отдых сочетался бы с литературным трудом. Пристанищем поэта стало Чернолесье, унаследованное от отца еще в 1559 году. В возрасте 45 лет Кохановский женился на Дороте Подледовской. Ему не были чужды устои старопольской культуры; он с удовольствием влился в ежедневную вереницу семейных и хозяйственных дел. Однако полностью уйти от общественной жизни бывшему королевскому секретарю так и не удалось. После смерти Зыgmунта II Августа Ян Кохановский поддержал кандидатуру претендента на польский трон Генриха Валуа. Выезжал в Краков на встречу вновь избранного короля. В период второго «бескоролевья» (1575–1576) он снова вовлекается в политическую жизнь. После избрания на престол Стефана Бато-

рия поэт несколько сближается с двором, но все же отклоняет предложение поступить на службу, окончательно остановив свой выбор на семейной жизни в Чернолесье. Казалось бы, нет препятствий для счастья. Оно вполне достижимо. Но в 1577 году умирает старший брат поэта Каспер, в 1578 или 1579 – Уршулька, доченька, которой исполнилось всего два с половиной года («не более тридцати месяцев», как напишет Кохановский в трене XII), вскоре уйдет из жизни вторая дочь, Ханна. В 1584 году не станет и самого поэта.

«Трены» – это автобиографическая книга откровений убитого горем отца, претворяющего в поэзию боль утраты ребенка, нежелание принять его смерть, равно как и невозможность предать забвению дорогой образ. Произведение совершенно необыкновенной искренности и степени обнажения эмоционального мира человека, преходящего все фазы переживания «чужой» смерти: от безысходного отчаяния до житейской необходимости принятия ее как неизбежного. Благодаря живости и непосредственности передачи внутреннего состояния автора / лирического героя создается ощущение близости, сопричастности читателя личным переживаниям, выраженным с помощью художественного текста. Поэт переводит сенсорный акт в сознание, соразмеряет чувства и мысли. В «Тренах» «я говорящий» имеет тройное обличье: страдающий, не знающий утешения отец; философ, беспомощный по отношению к ударам судьбы; поэт, оттачивающий до совершенства литературный слог, расшатывающий каноны сложившегося жанра.

Кохановский восходит к высокой степени художественного мастерства. Его гений не останавливается перед тем, чтобы в глазах потомков выглядеть слабым, отчаявшимся человеком, переживающим мировоззренческий кризис. Это «я», которое каменеет от горечи потери ребенка, задыхается от боли, то кричит, проклинает смерть, то выражает сомнение в правильности выбора человеческих ценностей, надобности вести добродетельную, богобоязненную жизнь. Ему нужны собеседник и соучастник общения с собственной сущностью. Ему необходимо утешение. С этой целью Ян Кохановский использует возможности классического трена, складывающегося, как правило, из следующих частей: вступление (*exordium*), восхваление усопшего (*laudes*), определение глубины утраты (*iacturae demonstratio*), скорби (*luctus*), утешение (*consolatio*), наставление (*exhortatio*) [1]. Поэт синтезирует в единое концептуальное целое – тренологическую поэму – достаточно самостоятельные фunerальные песни, имеющие свой мотив и неповторимое художественное звучание.

Автор «Тренов» перекрещивает традиции оплакивания, причитания, плача (гр. «*threnos*», «*planktus*») с панегирической линией восхваления, что в обоих случаях неразрывно связано с посмертным посвящением, адресованным покойному (в действительности, живым), и одновременно обращается к традиции утешения, направленного уже непосредственно на живых. В классической эпипоэме (гр. «*epicedium*» – скорбная речь над телом умершего) разграничиваются три лица: покойный, близкий ему человек и тот, кто выступает в роли утешителя. В «Тренах» появляется необычайно светлый, нежный образ Уршули («*Orszuli Kochanowskiej*»), несчастного отца («*niefortunny osiec*») и поэта-гуманиста, который не только нашел слова, способные утешить скорбящих, но и создал величайшее в мировой литературе поэтическое надгробие. Высоким слогом Кохановский воспел маленькую девочку, которая едва ли умела говорить. Обезумевший от горя отец-поэт бросил вызов канонам жанра. Он возвеличил ребенка. Уршуля не отвечала представлениям о выдающемся деятеле, государственном муже, герое. Для произведения подобного рода требовалась *persona gravis*. Для Кохановского угасшая в столь раннем возрасте дочушка становится мерилем всех добродетелей. Она заслуживает хвалебных песен как самоценность, уже по праву своего рождения и существования. Ее жизнь неповторима. Она ушла, даже не успев побыть беззаботным ребенком:

Tak li moja Orszula, jeszcze żyć na świecie
Nie umiawszy, musiała w ranym umrzeć lecie?
I nie napatrzawszy sie jasności słonecznej,
Poszła nieboga widzieć krajów nocy wiecznej.
A bodaj ani była świata oglądała!
Co bowiem więcej, jedno ród a śmierć poznała! [2, s. 70]

Вот так и Оршуля – пожить не успела
На земле, как душа покинула тело!
И на солнышко не насмотрелись очи,
А бедняжка ушла в страну вечной ночи.
Лучше б ей и не видеть света земного,
Ведь так мало прошла от люльки до гроба! [3]

В трене VI Ян Кохановский придает Уршуле черты взрослости, в результате чего ее образ гиперболизируется, приобретает особую трагичность. Поэт видит в дочери наследницу своей музыки, превозносит ее музыкальные способности. Такой отцу хотелось бы видеть маленькую девочку в недалеком будущем.

Ucieszna moja śpiewaczko, Safo słowieńska!
Na którą nie tylko moja częśćka ziemieńska,
Ale i lutnia dziedzicznym prawem spaść miała! [2, s. 72].

Славянская Сапфо! Певунья, утешенье!
Которой не только все земное именье,
Но и сладкую лютню назначал я в наследство! [3]

Но не суждено Уршульке петь соловушкой, сладко щебетать.
Поэт приводит слова дочери, которая, умирая, петь не переставала, а мать, поцеловав, прощалась с родным домом:

«Już ja tobie, moja matko, służyć nie będę
Ani za twym wdzięcznym stołem miejsca zasięde;
Przyjdzie mi klucze położyć, samej precz jechać,
Domu rodziców swych miłych wiecznie zaniechać»
[2, s. 72–73].

«Прости ты, матушка, прости своему чаду,
Что за красным столом больше я не присяду,
Положу я ключики, сама прочь поеду
Из родимого дома по белому свету» [3].

Кохановский виртуозно вплетает в нагробный плач элементы обрядовой свадебной песни. И это соединение мотива смерти с мотивом обручения усиливает ощущение внутреннего драматизма, чудовищной несправедливости по отношению к маленькой девочке, у которой нет, и уже никогда не будет будущего. Переиначенный ритуально-обрядовый контекст трена определяет эмоционально-чувственную атмосферу всего цикла, пронизанного идеей преждевременного ухода и несбывшихся ожиданий. С ребенком связывались надежды на продолжение рода. Бездетность воспринималась как трагедия, означающая вымирание фамилии. Подобных печальных примеров в польской истории достаточно много: Гурки, Острогские, Слушки, Оленьковичи, – старые и известные роды прекратили свое существование в XVI веке [4, s. 130].

Яну Кохановскому трудно смириться с потерей. Нежелание расстаться с любимой дочерью ведет его к поиску средств компенсации. В поэзии безутешный отец находит непрерывное начало. Он оживляет образ Уршульки. И этот образ приобретает особую живость, рельефность и экспрессивную материальность.

Скупой, достаточно условный внешний портрет девочки появится только в финальном трене: «*włoski pokręcone. / Twarz rumiana, a oczy ku śmiechu skłonięte*» [2, s. 83] (кудри вьются. / Румянец на лице, глаза светло смеются [5]). Поэту важен психоэмоциональ-

ный рисунок любимицы и его проекция на окружающих. Отсюда исключительность Уршульки, обладающей множеством достоинств (эпиграф, трены III, VI, VIII, XII):

A też ledwie sie kiedy dziecię urodziło,
Co by łaski rodziców swych tak godne było:
Ochędóżne, posłuszne, karne, niepieszczone,
Śpiewać, mówić, rymować, jako co uczone;
Każdego ukłon trafić, wyrazić postawę,
Obyczaje panieńskie umieć i zabawę.
Roztropne, obyczajne, ludzkie, nierzewniwe,
Dobrowolne, układne, skromne i wstydlive.
Nigdy ona po ranu karmie nie wspomniła,
Aż pierwej Bogu swoje modlitwy oddała [2, s. 76].

Но редкое дитя на этот свет придет,
Чтобы достойным быть родительских забот.
Уршуля так чиста, воспитана, послушна.
Поет и говорит, к стихам неравнодушна;
Родных изобразит, и вид их величавый,
Привычки девичьи и девичьи забавы;
Так рассудительна, и так любви полна,
Так обходительна, стыдлива и скромна.
Уршуля поутру не сядет и за стол,
Пока не выполнит души священный долг [5].

Несчастный отец впадает в отчаяние, которое, как ему кажется, перерастает границы возможного. Вместе с дочерью он потерял часть самого себя. Он опустошен и сдавлен одиночеством.

Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,
Moja droga Orszulo, tym zniknieniem swoim.
Pełno nas, a jakoby nikogo nie było:
Jedną maluczką duszą tak wiele ubyło [2, s. 73].

Как ужасно мой дом ты опустошила,
Оршуля, когда нас покинуть решила!
Нас полно, а в доме совсем пусто стало,
Когда душеньки малой одной недостало [3].

Ощущение пустоты, отцовского «сиротства» усиливается при виде оставшихся после ребенка вещей, предметов одежды (трены VII). Обращение к ним как к живым существам подчеркивает отсутствие той, кому они принадлежали. С особой остротой встает вопрос о расхождении и взаимоотчуждении бренного земного существования и загробного мира. Кохановскому удается передать интенсивность личных переживаний и ту внутрен-

ною дисгармонию, которую он ощущает, осознавая нарушение смертью естественного хода природы, смены поколений. Осиротевшая душа срывается на крик:

Moja wdzięczna Orszulo, bodaj ty mnie była
Albo nie umierała lub sie nie rodziła! [2, s. 77]

Уршуля! Выйди! Встань у гробовой плиты!
Уж не рождалась бы, не умирала ты! [5]

Через это отрицание подтверждается сила отцовской любви. Он безутешен в своем бессилии заглянуть в иной мир. В трене X, построенном на чередѣ риторических вопросов, Кохановский пытается разомкнуть жизненный круг и обнаружить интегрирующие начала миропорядка. Он стремится стать своего рода медиатором между своим и чужим пространством, фокусируя в себе всю полноту знаний об эквивалентных рядах загробного мира и ключевых вопросах эсхатологии. Поиски Уршульки вне границ человеческого существования – это смелая попытка честно ответить самому себе на вопрос: «Есть ли жизнь после смерти?». Поэт не знает, в раю ли она среди ангелов или же в чистилище, на Блаженных островах или, сбросив человеческий лик, превратилась в соловушку. А может, Уршульку перевозит Харон и поит ее напитком забвения?

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości,
A nie możesz li w onej dawnej swej całości,
Pociesz mię, jako możesz, a staw sie przede mną
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną [2, s. 75].

Но где бы ни была, ты сжался надо мною!
А если вновь предстать не можешь ты земною,
Тогда утешь меня, явись перед отцом
Хоть призрачной мечтой, хоть тенью, или сном! [5]

Сравнивая себя с многострадальным Иовом (трѣн XVII) и окаменевшей от горя полуживой, полумертвой Ниобе, потерявшей четырнадцать детей (трѣны IV, XV), **отец, по примеру Орфея**, стремится проникнуть в жилище Плутона, чтобы своими песнями смягчить сердце властителя царства умерших. Ему уже мало увидеть Уршульку – он просит разрешения остаться вместо нее (трѣн XIV).

Под ударом судьбы Ян Кохановский далек от оптимистической ренессансной философии человека, ему не удастся сохранить душевное равновесие и спокойствие. Он полемизирует

с античными мыслителями, самим собой как автором «Песен», подвергает сомнению силу разума, мудрости.

Пережив мировоззренческую катастрофу, этический кризис, поэт отходит от размышлений в философских категориях, развенчивает концепцию «изолированного я». В трене XVII словами: «Pańska ręka mię dotknęła» (Бога тронутый десницей, Должен счастья я лишиться) [5] он ощущает внутренний перелом, необходимость смирения. В трене XVIII тихая молитва перерастает в мощный в своей экспрессии, многоголосый псалом, где вместо потерянного, мятущегося «я» появляется условно собирательный герой – «мы» (поэт словно возвращается к гимну «Czego chcesz od nas, Panie» («Чего ты хочешь, Господи, от нас за щедрые дары Твои?»), а также переводу «Psałterza Dawidowego» (псалмов Давида)):

«My nieposłuszne, Panie, dzieci Twoje» [2, s. 82].

Господи! Мы, непослушные дети Твои [3].

В трене XIX Ян Кохановский обращается к поэтике сна. Поэту снится покойная мать, которая совсем по-земному утешает сына: позволяет ему еще раз увидеть Уршульку.

O to sie ty nie frasuj, a wierz niewątpliwie,
Ze twoja namilejsza Orszuleczka żywie [2, s. 84].

Не огорчайся, сын! Признай, что я права.
Дочь милая твоя – Уршулочка – жива [3].

В уста матери Кохановский вкладывает перефразированную античную мысль: *humana humane ferenda* (а **ludzkie przygody/ Ludzkie noś!** [2, s. 87] – **Людские испытания сноси как человек!** [3]). Человеку необходимо покориться собственной судьбе, быть готовым к любым испытаниям и спокойно, достойно относиться к смерти. Януш Пельц, характеризуя религиозность Яна Кохановского в цикле «Трени», говорил о религиозности сконцентрированной рефлексии [6].

Финальная элегия-плач подтверждает мысль о скоротечности земного существования и необходимости помнить, что:

Jest czas na płacz i czas na śmiech,
czas na żałobę i czas na tańce. (Księga Koheleta, 3,4) [7]

время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать;
(Книга Екклесиаста или Проповедника) [8]

Пути Господни неисповедимы, никто не знает своего часа. В

сновидении мать указывает на невозможность простому смертному познать великие планы Создателя: «Skryte są Pańskie sądy» [2, s. 86] (Не может человек владеть судьбой своей) [5]. Следует всецело полагаться на Его волю. Приведя это наставление, Ян Кохановский не переходит на прямое морализаторство. Он до конца остается художником – в заключительной строке поэт скажет: «Aczciem prawie / Niepewien, jeslim przez sen słuchał czy na jawie» (Проснулся я, не зная / Во сне иль наяву звучала речь такая) [5].

Список литературы

1. Słownik Terminów Literackich / Opracowanie zbiorowe. – Kraków : Wydawnictwo GREG, 2006. – 272 s.
2. Kochanowski, J. Fraszki. Pieśni. Treny / Opracowała M. Głowska. – Kraków : Wydawnictwo Zielona Sowa, 2010. – 126 s.
3. Ренессанс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.renesans.ru/poema/11_05.shtml. – Дата доступа: 03.10.2017.
4. Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych / Pod redakcją A. Chwalby. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006. – 447 s.
5. Электронная библиотека фантастики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fanread.ru/book/12792844/?page=2>. – Дата доступа: 03.10.2017.
6. Pelc, J. Jan Kochanowski: poeta Renesansu. – Warszawa : Czytelnik, 1988. – 196 s.
7. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. – Częstochowa : Edycja św. Pawła, 2009. – 2777 s.
8. ПРАВОСЛАВИЕ.RU [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_ekkl3.htm. – Дата доступа: 03.10.2017.

This scientific article's author researches the nature of poetical material in Jan Kochanowski's threnodic elegiacal cycle "Treny". This writing's philosophy explains from the perspective of personalistic problem, focused around the triad: "the father – the philosopher – the poet" while the intensification of personal agony and grief over the gone daughter, Urshula Kochanowska.

Key words: tren, threnodic elegy, Urshulka, grief, outlook, crisis, psalm.

Категория «доброй смерти» в латиноязычных панегириках эпохи барокко

В статье содержание латиноязычных панегириков соотносится с культурно-религиозным контекстом эпохи барокко XVII века. Утверждается, что категория «доброй смерти», освоенная в художественном пространстве панегирика, становится ценностной категорией повседневной жизни тогдашнего общества. Реконструкция иерархии добродетелей героев панегириков устанавливает ориентиры праведной жизни и тем самым определяет образцы для подражания.

Ключевые слова: смерть, религия, панегирик, барокко, сарматизм, *rompa funebris*, повседневность.

Сведения о представлениях XVII века о смерти можно получить из текстов теологического характера, завещаний, дневниковых записей и прочих свидетельств. Мы предлагаем подключить латиноязычный панегирик к реконструкции восприятия смерти эпохи барокко, памятником которой он является, и к реконструкции отношения к смерти той аудитории, которой он адресован. Уже при первом знакомстве с текстами обращают на себя внимание заглавия композиционных частей панегириков: «Цель блаженнейшей смерти (*Meta felicissimi mortis*)» (здесь и далее перевод текста мой. – Т. Б.) [1, р. 17 n. n.]; «Стрелы воеводы витебского Воловича – украшение неба в силу вечности, достойно и счастливо начавшейся (*Sagittae <...> pal[atini] Viteps[censis] et campiducis Wotłowicii decus poli ob aeternitatem digne ac feliciter initiam*)» [2, р. 54 n. n.]; «Добродетели-плакальщицы, приглашенные похоронным сигналом на погребение княгини Катарины Радзивилл (*Praeficae virtutes, ad <...> principis Catharinae Radiviliae exequias fonebri classico evocatae*)» [3, р. 46 n. n.].

Категория смерти, являясь одной из главных категорий духовных переживаний человека, лежит в основании культуры. Каждая эпоха вырабатывает свое отношение к смерти дает свою оценку

этому феномену, предлагает специфические механизмы примирения человека с осознанием конечности собственного бытия. Современное общество, вооружившись последними достижениями научно-технического прогресса, упрямо сопротивляется старости, болезням и, соответственно, смерти. «Чем дальше развивается общество, – пишет В. Д. Губин, – тем меньше места в нем остается смерти» [4, с. 238]. Каждый день совершаются эксперименты и открытия, дарящие нам иллюзию бессмертия, «потому что бессмертие, невозможность исчезновения (т.е. клонирование. – Т.Б.), распространяемые, подобно вирусу или метастазам, делающие ненужным разделение полов, сексуальность, наконец любовь, омертвляют все вокруг» [4, с. 239]. Иначе смерть воспринималась четыре столетия назад. XVII век – век «природных» (т.е. в результате болезней) младенческих смертей, неизвестных инфекций, выкашивающих целые города, кровопролитных освободительных, религиозных войн, внутри/межсловных бунтов [5, s. 71–74]. Все это делало смерть частым явлением, каждодневной перспективой и печальной обыденностью, что требовало особенного психологического ее освоения.

Шляхтича еще в детстве приобщали к участию в похоронах родственников, близких и знакомых, через подобного рода обрядовость он был с ранних лет причастен к акту смерти [6, с. 273]. В эпоху барокко панегирик, являясь структурным компонентом *rompa funebris*, включался в программу пышного похоронного торжества в виде устно произнесенных речей, впоследствии напечатанных, или брошюр, которые раздавались приглашенным гостям [7, с. 61]. Подобного рода тексты наряду с основной функцией – продемонстрировать величие рода умершего, были призваны убеждать, воспитывать, вносить в сознание слушателей/читателей разного рода идеи и ориентиры, отвечать эстетическим требованиям тогдашнего общества. Также хвалебное содержание панегирических речей должно было утешить родственников усопшего: «[слава] во всеобщем горе семейной скорби из-за внезапной кончины Николая Владислава Юдицкого также являет вам содержательный повод избавиться от страдания (<...> *in communi domestici luctus maerore, ex obitu* <...> *NICOLAI VLADISLAI IVDYCKI* <...> *oborto, vobis quoque abstergendi doloris uberem materiam exhibet*)» [8, p. 4 n. n.].

На страницах барочных панегириков смерть, хоть и «злая», «несправедливая», «внезапная», все же интерпретируется как неизбежность, как закономерный порядок жизни: «О, суровая предопределенность! О, беспощадный рок! Право, исключительный

светоч [Федор Тышкевич] теперь по велению смерти могильной плитой сокрыт. (*O duram sortem! o fata inclementia! Nae eximium M.L.D. iubar implacabili mortis imperio in ferali sepulchro conditum hodie delitescit*)» [9, p. 7 n. n.]. И этому установленному порядку чередования жизни и смерти не следует перечить: «Но мы не в силах и мы не должны противиться извечному закону из-за легкомысленной дерзости; так пусть же благороднейший дух украсит небеса. (<...> *sed aeternis decretis temerario ausu repugnare, nec possumus nec debemus: exornet igitur coelos nobilissimus spiritus* <...>)» [8, p. 12 n. n.]. Более того, человеку, находящемуся перед лицом смерти, правильным считалось подчиниться ее власти: «Смерть увела добровольно, она не тащила насильно Катарину. Поистине, [Катарина] смиренно окончила жизнь. (*Duxerunt volentem fata, non traxerunt nolentem CATHARINAM. Nam vitam paene non invita perdidit*)» [3, p. 35 n. n.].

В эпоху барокко духовность и религия были главной опорой политической и общественной жизни и, соответственно, неотъемлемой частью сарматского мировоззрения [10, s. 47]. Церковь подчиняла своей власти жизнь верующих от колыбели до гроба, внутренним декором и архитектурой сакральных сооружений определяла их вкусы, через молитвы и речи формировала мировоззрение и представления о смысле жизни. В XVII веке были популярны проповеди и учебники жанра *«ars bene moriendi»*¹, наставления в которых были направлены на то, чтобы научить человека искусству праведной жизни и искусству «доброй смерти» [6, с. 274]. Смысл последнего лежал в основе восприятия жизни как подготовки к смерти, которая была обязательным компонентом повседневности.

Проповедник-иезуит Т. Мłodзяновский (1622–1686) в своем сочинении советует сделать память о смерти повседневной спутницей: «не помышляй, человек, что завтра, но что сегодня умрешь; не просто сегодня, но в этом часу умрешь; не просто в этом часу, но в эту четверть часа умрешь; не просто в эту четверть часа, но в эту минуту» [11, s. 61]. В сознание человека вкладывалось, что надо жить и делать все так, словно это последний день и последний поступок, который определит загробную жизнь. В панегирике по

¹ См.: Bellarmino, R. Nauka dobrego y szczęśliwego umierania wszystkim wobec obojej płci, z wszelakiego powołania stanom niewymownie potrzebna, y bardzo pożyteczna. Kraków, 1621.

Ianuszowski, I. Nauka dobrego y szczęśliwego umierania [...] podana y opisana. Kraków, 1675.

Młodzianowski, T. Aktz przygotowania się na dobrą śmierć kapłanom na śmierć disponującym, starym także, i tym co sięsami zdaleka na śmierć gotuią do używania potrzebne. Kraków, 1685.

случаю смерти К. Радзивилл находим следующие строки: «Даже и теперь пребывание живущего на земле соответствует [пребыванию живущего] на небе (*In terris etiamnum degentis conversatio in caelis est*)» [3, р. 34 n. n.]. И на страницах панегирика «*Soli polique decus*» читаем подобное: «Милостью, а не одолжением является то, что ты жил и залогом будущей жизни (<...> *Beneficium est quod vixisti, non debitum; aut futurae vitae pignus*)» [2, р. 55 n. n.]. Последний пассаж является еще и христианской аксиомой, что все мы пришли в этот мир по велению Бога и по Его же велению уйдем.

Проповедники в своих наставлениях призывали верующих бояться смерти, что совсем не означало замереть перед ней в ужасе, но «слушать советы о смерти, читать, говорить, думать, к ней готовиться» [12, с. 89]. Именно подготовка к «доброй смерти», ежедневная память о ней освобождает от страха перед ней в последние моменты жизни: «Я подслушал верующего мужа, рассуждающего о смерти. Отец, поверь мне, говорит, я уже не боюсь смерти, если бы это пришлось по душе всевышним, то я был бы готов в этот самый момент уйти из жизни <...> ибо раз за разом помнил о риске смерти, то принял со спокойнейшей душой весть [о смерти], намереваясь охотно возратить себя своему создателю, искупленный христианскими таинствами с великой и счастливой стойкостью духа в Вечность вошел. (*Religiosum virum de morte disserentem, auscultans. Crede mi Pater ait me adeo mortem non horrere ut si id superis placeat, paratus sim, hac ipsa occasione uita cedere <...> deinceps cum de certo mortis periculo moneretur, nuntiu[m] aequissimo animo suscepit, et libenter se, suo conditori restitutus, sacris Christianis expiatus digna felicitate Aeternitatem est ingressus*)» [2, р. 54 n. n.]. Приведенный отрывок демонстрирует также, что «доброй» и «правильной» считалась такая смерть, которая была ритуально оформлена, в строгом соблюдении обычаев и религиозных норм [13, с. 49].

Надо сказать, что в христианском миропредставлении смерть не является конечной метой: после конца мира, воскресения мертвых и Страшного суда праведники обретут вечную жизнь в раю, где не будет несчастий и болезней, которые человек претерпевал за время своего земного существования. «Верую в Святого Духа, святую церковь, общение святых, прощение грехов, воскресение тела, жизнь вечную. Аминь»¹. Такими словами должен был и начинаться, и заканчиваться день верующего человека. Следова-

¹ Заключительные слова молитвы «Апостольский символ веры»: «<...> *Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, vitam æternam. Amen*». Одна из основных молитв катехизиса.

но, справедливыми являются утверждения авторов панегириков, уверяющие в бессмертии своих героев. «Ты [Владислав Юдицкий] точно продолжаешь жить, и слава деяний, благоразумная красота в бессмертном теле, оставленные трофеи благочестия сполна компенсируют удар судьбы отданным долгом; он, поистине, не весь подчинился власти смерти. (<...> *Superstes recte factorum gloria, immortale viro tutum decus, relictæ pietatis trophæa, factorum cladem, reposito faenore abunde compensant: non totus sane in potestatem mortis concessit* <...>» [8, р. 4 н. п.]. Таким образом, смысловые значения категорий жизни и смерти в эпоху барокко пересекаются, смерть объявляется жизнью, и оппозиция жизнь/смерть дополняется понятием бессмертия.

Итальянский иезуит-проповедник Беллармино, труды которого были популярны в XVII веке на всем европейско-католическом пространстве, в трактате «О вечном блаженстве» утверждает: «различны жилища и различны короны в небе – большие и более святы, и меньшие, в соответствии с заслугами каждого» [14, s. 72]. Следовательно, счастье и блаженство небесной жизни, бессмертие напрямую зависели от добродетелей, содействовавших приобретению заслуг и почестей за время жизни. В панегирике «*Soli polique decus*» автор размежевывает прославляемые добродетели Волочича на две группы:

1) Добродетели, являющиеся символическим воплощением стрел, направленных вниз, и являющиеся украшением земли из-за:

а) древнейшего благородства ясновельможного дома (*illustrissimæ domus, vetustissimam dignitatem*);

б) юности, освящённой славными стремлениями к знаниям (*aetatem primam, sapientiæ studio gloriøse sacratam*);

с) личной преданности родине и королям (*singulare in patriam, et eius reges studium*);

д) исключительного величия души (*eximiam animi magnitudinem*);

е) похвальной бдительности при защите родины (*laudabilem in patria tuenda vigilatiam*);

ф) исключительных военных подвигов (*magistratus in rep[ublica] ex merito acceptos et gestos*);

г) заслуженно принятых и занятых должностей (*eximiam in superos pietatem*).

2) Добродетели, соответствующие стрелам, летящим ввысь, которые автор позиционирует как украшения неба в силу:

а) исключительного благочестия по отношению к всевышним (*eximiam in superos pietatem*);

b) почитания справедливости и мягкосердечия (*coltum iustitiae, & clementiae*);

с) редкостной благодетельности по отношению к другим и суровости по отношению к себе (*raram in alios beneficentiam, in se, severitatem*);

d) личного благочестия ко всему содеянному за время жизни (*singularem in vita factos pietatem*);

е) вечности, достойно и счастливо начавшейся (*aeternitatem digne ac feliciter initam*).

Как видно, композиционная структура панегирика соответствует земному и небесному существованию. Первая группа качеств приобретена героем на протяжении его или представителей его рода земной жизни. Во второй перечисляются морально-этические качества внутренней природы героя, которые, содействуя с прижизненными добродетелями, обеспечивают счастливое и блаженное бессмертие на небесах. Таким образом, реконструкция иерархии добродетелей В. Воловича соответствует системе мировидения человека эпохи барокко, его отношению к жизни и «последним вещам» – смерти, посмертному суду, воздаянию.

Сегодня тяжело определить достоверность жизнеописательных качеств умершего, и если поверить всему написанному, «то шляхетское сословие надо было канонизировать, что, конечно, не всегда соответствовало действительности» [15, с. 275]. Мы не претендуем на то, чтобы доказать истинность приписываемых качеств и добродетелей героям, но указываем на то, что топика панегирика предполагает соответствие его героя культурному канону. Идеал, освоенный в художественном пространстве, дает нам возможность понять моральные, этико-эстетические нормы, чаяния, представления данной эпохи. Понятие 'смерть', попадая в культурный контекст, становится ценностной категорией, устанавливает ориентиры праведной жизни и тем самым определяет образцы для подражания. Изложенное в похоронных речах отношение к смерти можно рассматривать как социально значимое отношение, определяющее различные области человеческого поведения.

Список литературы

1. Naruszewicz, C. A. Meta felicitatis quam [...] Paulus Ioannes Sapieha [...]. Genere, gestis, honoribus, morte attingit, proposita [...] Casimiro Ioanni Sapieha [...]. – Vilnae, 1666.

2. Soli polique decus sagittae Wollowicianae, bogoria nuncupatae in funere [...] Vladislai Wollowicz, palatini Vitepsensis et M. D. L. exercituum campiducis [...] celebratae et [...] Michaeli Casimiro Pac [...] dedicatae a Collegio & Alma Acad. Vilnensi Soc. Iesv. – Vilnae, 1669.

3. *Classicvm pvblici doloris pro immortalī Gloria et memoria [...] Catharinae Radziwiliae [...] ad levandum filialem maerorem [...] Caroli Stanislai Radziwil [...] a devictissimo Radiviliano honori Collegio Nesvisiensi Minimae Societatis Iesv panegyryce repetitum.* – Vilnae, [1695].

4. Губин, В. Д. *Философия: актуальные проблемы* / В. Д. Губин. – 2-е изд., стер. – М.: Омега-Л, 2006. – 370 с.

5. Gałaj-Dempniak, R. *Choroba i śmierć szlachty w świetle pamiętnikow i utworow literackich okresu XVI-XVII wieku* / R. Gałaj-Dempniak // *Choroba i śmierć w perspektywie społecznej w XIII-XXI wieku* / Pod red. K. Chojeckiego, E. Włodarczyka. – Warszawa, 2010. – S. 71-74.

6. Вінниченко, О. «Своя смерть»: річпосполитський шляхтич перед обличчям вічності (за ранньомодерними тестаменстами) / О. Вінниченко // *Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2-х томах.* – Т. 2: Світ речей і повсякденних уявлень / Гол. ред. В. Смолій. – К.: Інститут історії України, 2013. – С. 272-296.

7. Chrościcki, J. A. *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej* / J. A. Chrościcki. – Warszawa, 1974. – 370 s.

8. *Vexillvm Radvanvm, <...> in funere <...> Nicolai Vladislai comitis in Mysz Iudycki, castellani Novogrodnensis <...> fvndatoris mvnificentissimi collegii Myszensis Societatis Iesv, erectvm <...>.* – Vilnae, 1671.

9. *Monumentum virtuti [...] Theodori Tiskiewicz Skvmin, palatini Novogroden[sis], Grodnensis, [...] solamen paternae virtutis haeredi [...] Ianvsso Tiskiewicz Skvmin, Braslauien[si] capitaneo, M. D. L. notario & c. honor academicvs P.P. ad Theodorvs Tyskiewicz Skvmin astra petebat.* – Vilnae, [1618].

10. Czapliński, W. *Życie codzinene magnaterii polskiej w XVII wieku* / W. Czapliński, J. Długosz. – Warszawa, 1982. – 263 s.

11. Młodzianowski, T. *Kazania i Homilie na Niedziele Doroczne, także święta uroczyste, dla wielkiej chwały Boga.* – T. 1. – Poznań, 1681.

12. Корзо, М. А. *Образ человека в проповеди XVII века* / М. А. Корзо. – М., 1999. – 189 с.

13. Виноградова, Л. Н. *Смерть хорошая и плохая в системе ценностей традиционной культуры* / Л. Н. Виноградова // *Категории жизни и смерти в славянской культуре. Сборник статей.* – М.: Институт славяноведения РАН, 2008. – С. 48-56.

14. Bellarmino, R. *О вечном błogosławiństwie z sycyęściu, którego zażywają święci i wybrani Boży w Niebie, pięcioro ksiąg.* – Kraków, 1617.

15. Сліж, Н. Мужчынскія і жаночыя вобразы ў шляхецкіх панегірыках XVI-XVIII стст. / Н. Сліж // *Женщина. Образование. Демократия: Материалы 3-ей международной междисциплинарной научно-практической конференции (8-9 декабря 2000 г.).* – Мн., 2001. – С. 275-278.

The article deals with the correlation of a content of Latin-language panegyrics with cultural and religious context of baroque epoch. The article makes conclusion that category of «good death» in art space of a panegyric becomes valuable category of everyday life of the 17th century society.

Key words: panegyric, baroque, religion, sarmatism, pompa funebris, death.

Пейзаж в новелле Э. А. По «Падение дома Ашеров» в исторической перспективе

«Падение дома Ашеров» Э. По рассматривается в контексте развития пейзажа от романтизма (живопись К. Д. Фридриха, русский литературный пейзаж) до символизма (А.А. Блок). Анализируется модификация пейзажной структуры и образов при переходе от живописи к литературе. Определяется промежуточная позиция новеллистического пейзажа, наследующего структуру романтического пейзажа и переосмысляющего ее, предвосхищая символистский пейзаж в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Определяется ключевая роль пейзажа в формировании идеи новеллы.

Ключевые слова: романтический живописный пейзаж, романтический литературный пейзаж, структура пейзажа, зеркало.

Одна из самых известных «страшных» новелл Э. По «Падение дома Ашеров» по своей архитектонике напоминает не эпическое, а, скорее, лирическое или музыкальное произведение, на разные лады варьирующее одну и ту же основную тему. Ключевое и приоритетное значение для определения этой темы в новелле По принадлежит, на наш взгляд, пейзажу, а точнее – небольшим пейзажным зарисовкам, объединяющим, с одной стороны, здание дома Ашеров с примыкающими к нему береговыми окрестностями и, с другой стороны, отражающее их в перевернутом виде озеро. Парный образ «дом+озеро» встречается в новелле 5 раз (не считая их разрозненных упоминаний), что вряд ли может считаться случайным для небольшого по объему текста. Однако в полной мере роль и функции пейзажа в новелле раскрываются при анализе его в культурно-исторической перспективе и требуют сообщения ряда предварительных замечаний.

Пейзажи в искусстве романтической эпохи после Ж. Ж. Руссо и распространения английских иррегулярных парков очень бы-

стро приобрели самостоятельное символическое значение, отодвинув на периферию прагматическую функцию фона для изображаемых событий. Например, К. М. Азадовский такими словами характеризует картину К. Д. Фридриха «Утро в горах»: «Все это можно было бы принять за жизненную сцену, за “реалистическую пастораль”, если бы на втором плане те же горы не были изображены лишь в контурных очертаниях. Они все затянуты рассветным туманом, и их облик едва различим. *Конкретный ландшафт сменяет идея гор*» (здесь и далее в цитатах курсив мой. – А. С.) [1, с. 116–117]. Аналогичное мнение высказывает А. В. Михайлов: «Пейзажи Каспара Давида Фридриха изображают не ландшафт, а природу» [2, с. 716].

Символическая природа картин Фридриха вполне осознавалась уже его современниками, именно за нее ценившими пейзажи художника. Так, В. А. Жуковский, лично знакомый с Фридрихом, подчеркивал, что в каждой из его картин «если находишь в них более того, что видят глаза, то этому та причина, что живописец смотрел на природу... как человек с чувством и воображением, который повсюду находит в ней *символ человеческой жизни*» (цит. по: [3, с. 254]). И хотя творчество Фридриха довольно скоро было предано забвению (интерес к нему возродился лишь в начале XX века), однако влияние живописных пейзажей художника на романтический литературный пейзаж очевидно.

Переход от одного языка художественной выразительности к другому, разумеется, не мог быть и не был адекватным в силу объективных различий между живописью и литературой. Однако романтики-писатели вполне улавливали (и развивали) те интенции живописных пейзажей, которые не могли быть вполне реализованы в произведениях изобразительного искусства. Например, в своих пейзажах Фридрих стремится максимально расширить изображаемое пространство, используя оригинальные художественные решения. Во-первых (и это является «визитной карточкой» художника), на его картинах «лица людей никогда не повернуты к зрителю» [2, с. 724] – персонажи обращены к нему спиной. Таким образом, созерцатель картины самой своей позой дублирует изображенного персонажа, наблюдающего вместе со зрителем разворачивающуюся перед ними запечатленную природную панораму. При этом реальное пространство зрителя, «втянутого» художником в картину, как бы дополняет пространство изображенное. По поводу картины Фридриха «На паруснике» («Auf dem Segler», 1818–1820) К. М. Азадовский пишет: «Желая максимально приблизить зрителя к героям, Фридрих изображает на переднем плане кар-

тины лишь носовую часть корабля. Корма становится тем самым точкой, откуда ведется наблюдение, и зритель благодаря этому как бы попадает на корабль» [1, с. 112]. Во-вторых, для «снятия» пределов изображаемого пространства Фридрих очень часто прибегает к изображению тумана, скрадывающего очертания и размывающего границы внутри картины. В-третьих, масштабность природного ландшафта может акцентироваться изображением на его фоне подчеркнуто небольших человеческих фигур (см., например, «Утро в горах» («Der Morgen in den Bergen», 1822–1823)).

Очевидно, однако, что, несмотря на все приемы и ухищрения художника, эти пейзажи по необходимости должны были восприниматься не как реальное (хотя бы и масштабированное) изображение бесконечности, а только лишь как ее иконический знак в силу очевидного несоответствия изображаемого пространства и физических параметров изображения – карта Англии не может быть равна самой Англии. Так, например, размеры «Утра в горах», живописующей едва различимые на фоне горного пейзажа фигурки пастухов, всего лишь 137 x 170 см. По всей видимости, подобная ограниченность возможностей живописи вполне осознавалась и самим художником, косвенным подтверждением чему может служить уже упомянутая картина «На паруснике», размеры которой уж совсем невелики – 71 x 56 см. Сам характер изображения носовой части корабля, поданной в усеченном виде и при этом занимающей вместе с глядящими вдаль пассажирами половину площади картины, со всей определенностью подчеркивает принципиальную неместимость природной панорамы в узкие рамки живописного произведения в прямом и переносном смысле.

Литературный пейзаж, в отличие от живописного, не скован подобными ограничениями, а потому позволял до конца реализовать романтические интенции. Анализ русской романтической лирики (и отчасти прозы) (подробнее см: [4, с. 48–59]) выявил общую инвариантную схему романтического литературного пейзажа. Его характерной чертой является ярко выраженное стремление охватить максимально возможную часть доступного взору пространства, всячески раздвинуть его границы, в перспективе вообще отменяя их, иллюстрирующее общеромантическую тенденцию применять «максимальные, предельные масштабы к человеку как родовому существу, в частности – соотносить его со вселенной» [5, с. 79]. Лишь два изобразительных плана выделяются в составе такого пейзажа. Первый – «здесь», совпадающий с точкой зрения лирического героя, созерцающего окружающий пейзаж из его условного центра, второй – «там», максимально удаленный

от центра, последний доступный взору лирического героя ландшафтный образ. В виде иллюстрации к сказанному можно привести, например, известные строки из стихотворения В. А. Жуковского «Вечер».

Уж вечер... облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Эта маленькая и схематичная (и оттого особенно показательная) пейзажная зарисовка очень напоминает пейзажи Фридриха за одним также небольшим, но чрезвычайно важным исключением. В романтическом литературном пейзаже появляется еще одна деталь, которая становится конститутивной частью пейзажной схемы, обретающей таким образом законченность и полноту. Деталь эта – образ водной поверхности (река, озеро, пруд и т.п.), выступающей в функции зеркала, отражающего в перевернутом виде детали природной панорамы.

В логически завершенном, предельном виде эта схема пейзажа отчетливо выявляется, например, в «Страшной мести» Н. В. Гоголя. «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга...! Горы те – не горы: подошвы у них нет, *внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними, и над ними высокое небо...* Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, *и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц*» [6, с. 211]. Перед нами удвоение изображаемого пространства за счет его водного отражения, превращение его в беспрдельность («круглое небо»).

Если представить обозначенные нами моменты в развитии осмысления и художественного отражения природы как последовательные и логически вытекающие один из другого эпизоды, то следующей стадией данного процесса является тот тип пейзажа, который представлен, например, в стихотворении А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Воспроизводя структуру пейзажа своих предшественников, Блок тем не менее кардинальным образом переосмысливает ее. В блоковском пейзаже ночные «улица», «фонарь» и «аптека» превращаются из конкретных примет реального Петербурга в грандиозные символы¹.

Символический характер блоковского пейзажа становится

¹ Д. С. Лихачев, ссылаясь на свидетельство Е. П. Иванова о топографической конкретности поэзии Блока в целом и в частности стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...», тем не менее замечает, что «Блок был поэтом, а не фотографом» [7, с. 172].

очевиден, если прочитать стихотворение, игнорируя его родовую лирическую природу. «Прозаическое» прочтение первой строфы не дает читателю оснований видеть в описании городского пейзажа безысходность вселенской трагедии (напомним, что «Исход» – название второй книги Библии и «Исхода нет» Блока не равнозначно надписи «Нет выхода» в общественном транспорте). Следовательно, подлинный смысл первой строфы стихотворения, подводящей читателя к трагическому выводу, образуется не на уровне привычной житейской семантики слов, называющих пейзажные детали, а в тех «более далеких значениях», которые скрыты в этих словах. Еще Г. О. Винокур писал о том, что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении... Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это “более широкое” или “более далекое” содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой ... буквально понимаемого содержания» [8, с. 27–28].

Очевидно, что подлинный смысл открывающего стихотворение слова «ночь» не сводится к указанию на темное время суток. Значимость этого слова неоднократно подчеркивается Блоком. Во-первых, оно дважды появляется в небольшом по объему стихотворении в составе устойчивой группы «ночь–улица–фонарь–аптека». Во-вторых, «ночь» помещается автором одновременно в две семантически значимые позиции: абсолютное начало и конец стихотворения. В-третьих, в каждом случае оно выделяется интонационно, ощутимо нарушая ритм ямба: оба раза слово-слог «ночь» находится в позиции слабого места (первый – безударный – слог в двусложной стопе ямба), но тем не менее сохраняет интонационные свойства ударного слога¹.

Значение слова «ночь» раскрывается при соотнесении его со знаменитой загадкой Сфинкс («Кто утром ходит на четырех ногах, днем – на двух, а вечером – на трех?»), проецирующей стадии человеческой жизни на фазы суточного цикла [9, с. 6–8]. При этом ночи будет соответствовать фаза, находящаяся после вечера – ста-

¹ Простой опыт показывает, что подчинить грамматическое ударение слова «ночь» ритмическому не удастся (это необычно для силлабо-тонического стихосложения). Ср., например, «безболезненное» смещение ударения в пушкинском стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла»

рости, то есть смерть. Аналогичным образом жизнь человека проецируется на соотносящийся с суточным годовым циклом («Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года»), в котором ночи – смерти будет соответствовать зима. Данная ассоциация также поддерживается в блоковском тексте («ледяная рябь канала»). Таким образом, слово «ночь» говорит не о темном времени суток, а о смерти, а истинный смысл первых двух стихов – констатация мертвенности мира. Третья строка стихотворения распространяет подобное состояние мира во времени: уступительная частица «хоть» преобразует конкретное значение четверти века из двадцати пяти лет в неопределенно большой (в потенциале – бесконечный) период времени. И наконец четвертая строка устанавливает вневременную безысходность смертного состояния мира. Вторая часть стихотворения начинается со странного для «прозаического» прочтения утверждения «Умрешь – начнешь опять сначала», говорящего о безысходности и мертвенности не только земной, но и загробной жизни.

Д. С. Лихачев обратил внимание на соответствие структуры блоковского стихотворения реальному пейзажу Петербурга, когда вторая строфа зеркально семантически и символически отражает первую, подобно «каналу», отражающему в себе «ночь», «аптеку», «улицу» и «фонарь». «В этом стихотворении содержание его удивительным образом слито с его построением. Изображено отражение в опрокинутом виде улицы, фонаря, аптеки. Это отражение отражено... в построении стихотворения, а тема смерти оказывается бессмысленным обратным отражением прожитой жизни» [7, с. 168].

В дополнение к замечанию Д. С. Лихачева можно отметить еще одну особенность построения блоковского стихотворения-пейзажа. Первая строфа стихотворения, как легко убедиться, представляет собой целостную модель материального мира, представленного в пространственном (строки 1-2) и временно-м (строки 3-4) измерениях. В первых двух строках дается исключительно перечисление примет вещного мира при показателем полном отсутствии глаголов, тогда как в 3-4 строках появляются глаголы процессуального характера («живи», «будет») и существительные, обозначающие время, а не пространство («четверть века»).

Пробел между строфами стихотворения, выполняющий роль оси симметрии («стихотворение это... о призрачном повторении жизни и смерти. Симметрия построения этого стихотворения... с горизонтальной осью – осью берега, отделяющего жизнь наверху от смерти внизу» [7, с. 172]), изоморфен и изофункциона-

нален поверхности воды, отражающей материальный мир и отделяющей его от его отражения.

Начальные строки (5-6) второй части стихотворения оказываются и структурно, и семантически симметричным отражением 3-4, а 7-8 так же симметричны 1-2. 5-6 строки («Умрешь – начнешь опять сначала, И повторится все, как встарь») практически полностью состоят из слов процессуальной тематики (за единственным исключением – местоимением «все»), тогда как 7-8 содержат перечислительную цепочку пейзажных образов первых двух строк стихотворения. «Бессмысленному и тусклому свету» (2 строка) так же структурно и семантически симметрична «ледяная рябь канала» (7 строка), что лишний раз подкрепляет наблюдение Д.С. Лихачева о «зеркальности» второй строфы по отношению к первой. Слово «свет» (как и рассмотренная выше «ночь») очевидно провоцирует читателя на отыскание в нем «более далекого и более широкого» значения.

Очевидно, что оба авторских определения к слову «свет» («бессмысленный» и «тусклый») семантически не эквиваленты друг другу. Если ближайшее к «свету» определение «тусклый» подкрепляется упоминанием в первой строке «фонаря», то отстоящее (отодвинутое автором) определение «бессмысленный» само обесмысливается, если ограничиться только «прозаическим» пониманием «света». Ни бессмысленным, ни осмысленным свет фонаря (да еще при подчеркнутом отсутствии в блоковском пейзаже воспринимающего и вносящего в реальность коннотативные акценты человека) сам по себе быть не может. Таким образом, определение «бессмысленный» актуализирует еще одно значение «света» – мир, аналогом которого во второй – нижней – половине стихотворения является «канал».

Таким образом, и во второй строфе, несмотря на ирреальность поэтического содержания и иллюзорность отраженного физического городского пейзажа, мы встречаем все ту же пространственно-временную модель мира.

Пейзаж в «Падении дома Ашероу» генетически восходит к литературному романтическому пейзажу, но в то же время По переосмысляет и преодолевает его, предвосхищая символистский пейзаж Блока. Например, очевидно, что парный образ пространства и его отражения в воде в новелле вовсе не призван передать бесконечность природного ландшафта. Пейзаж состоит не из удаленных от наблюдателя природных образов, а, напротив, подчеркнуто ограничен лишь самим домом и тесно примыкающей к нему растительностью: «я направил коня к крутому

обрыву зловещего черного озера... и посмотрел вниз... на отраженные, перевернутые стебли седой осоки, уродливые деревья и пустые, похожие на глазницы, окна» [10, с. 205]; «таков был эффект, произведенный обликом серых башен и стен и тусклого озера, куда они все смотрели» [10, с. 209]. Да и само редуцированное в русском переводе «озеро» у По специфично и не предполагает расстилающегося вокруг пейзажа. «Эдгар По, очевидно, не случайно употребил слово *tarn*, а не *lake*. *Tarn* – это небольшое горное озеро... Оно окружено горами и практически не имеет берегов» [11, с. 33].

Очевидно, что задача водного отражения в пейзаже новеллы состоит не в удвоении беспредельного видимого мира (как у романтиков), а в акцентуации ирреальной природы отражения (как у Блока) и – в более общем смысле – в указании не столько на разделение физического и метафизического мира, сколько на их незаметную, не обнаруживаемую при помощи рационалистического инструментария, но тем не менее прочную связь.

Для анализа «Падения дома Ашеров» необходимо учитывать замечания Ю. М. Лотмана о специфике художественного текста как вторичной моделирующей системы, так как буквальное, «прозаическое», то есть игнорирующее внутреннюю взаимосвязь внешне случайных и разрозненных элементов текста прочтение новеллы невозможно и непродуктивно. Так, например, Э. Ф. Осипова отмечает многочисленные «абсурдные несоответствия» и противоречия, подстерегающие неискушенного читателя новеллы [11, с. 33–35], а Ю. В. Ковалев пишет об обманчивой простоте и ясности, «за которыми скрываются глубина и сложность, не допускающие схематизма в истолковании этого рассказа. Не один критик обжегся на попытке осмыслить «Падение дома Ашеров», подходя к изображенным здесь событиям с точки зрения житейской (или даже научной) логики и пытаясь увидеть в характерах, обстоятельствах, сюжете этого рассказа некое прямое отражение действительности» [12, с. 178].

Ю. М. Лотман пишет: «Эквивалентность семантических единиц художественного текста реализуется <таким образом>: в основу кладется сопоставление лексических (и иных семантических) единиц, которые на уровне первичной (лингвистической) структуры могут заведомо не являться эквивалентными. Более того, часто писатель стремится положить в основу художественного параллелизма наиболее удаленные значения, явно относящиеся к денотатам разного типа. Затем строится вторичная (художественная) структура, в которой эти единицы оказываются в

положении взаимного параллелизма, и это становится сигналом того, что в данной системе их следует рассматривать в качестве эквивалентных ... Эквивалентность неэквивалентных элементов заставляет предполагать, что знаки, имеющие на языковом уровне разные денотаты, на уровне вторичной системы обладают общим денотатом» [13, с. 56–57].

Таким образом, задача читателя «Падения дома Ашеро́в» состоит в обнаружении того самого «общего денотата», который сопрягает в единое художественное целое новеллы такие заведомо неэквивалентные на уровне первичной структуры единицы, как, например, пейзаж, описание дома Ашеро́в, портрет, увлечения искусствами, болезнь главного героя, а также болезнь и смерть его сестры и рефлексии рассказчика.

Размышления рассказчика, открывающие новеллу, задают основное направление ее понимания. «Не знаю, отчего, но при первом взгляде на здание я ощутил невыносимую подавленность», чуть ниже – вариации этой же мысли – «Я взглянул на представший мне вид... и испытал совершенный упадок духа, который могу... сравнить с тем, что испытывает, приходя в себя, курильщик опиума – горький возврат к действительности». Еще чуть ниже вновь о том же – «что же так смутило меня при созерцании Дома Ашеро́в? Тайна оказалась неразрешимой; не мог я справиться и с призрачными фантазиями, что начали роиться, пока я размышлял. Мне пришлось вернуться к неудовлетворительному выводу о том, что, хотя и существуют очень простые явления природы, способные воздействовать на нас подобным образом, но анализ этой способности лежит за пределами нашего понимания» [10, с. 204]. Резюмирующий итог этим рассуждениям показательно – в виде общего знаменателя – подводит созерцание рассказчиком дома Ашеро́в, отраженного в перевернутом виде в водах озера.

В каждом из приведенных фрагментов отчетливо выявляется одна и та же общая идея сокрушающего воздействия объектов физического мира на духовную природу человека, причем мистическим оказывается не только природа этого воздействия, но даже самые попытки его анализа по необходимости уходят из области рационального в сферу сверхчувственного: так, размышления порождают «призрачные фантазии», которые сменяются парадоксальным логическим выводом об ограниченности рационального познания. Здесь же подчеркивается и возможность обратного воздействия мистического мира на физическую природу – «движение» рассказчика от созерцания дома к ощущению

подавленности отождествляется с прямо противоположным по направлению возвратом опиомана от его галлюцинаторного мира к действительному. Именно отсюда начинается центральная для новеллы идея о взаимопроникновении вещественного и потустороннего миров, граница между которыми легко проницаема, если вообще существует.

В этих же категориях описывается болезнь Родерика Ашера. На первичном (лингвистическом) уровне ее характеристики не просто наиболее удалены, а попросту исключают друг друга¹. Оппозиция тела и духа – одна из самых распространенных в культуре, а между тем Ашер сообщает «о тяжком *телесном* недуге – об изнуряющем его *душевном* расстройстве («bodily illness, of a mental disorder») – и о снедающем желании видеть меня, ... дабы попытаться веселостью моего общества хоть как-то облегчить болезнь» [10, с. 205]. И если сгладить противоречия в описании болезни возможно, предположив ее психосоматическую природу, то перспектива ее излечения «веселостью» явно уводит от такого предположения в пользу нашей гипотезы об иллюзорности границ между чувственным и сверхчувственным мирами. Обратим внимание на то, что «лекарством» для «телесного недуга» Ашера является не явление физического порядка – общество друга, а именно эмоциональная производная от него – «веселость моего общества» («the cheerfulness of my society»).

Примечательно также, что в своих представлениях о мире и логике поведения от героя ничем не отличается рассказчик, которого склоняют приехать к Ашерам опять-таки не рациональные аргументы, а трудно определимые «тон, каким было высказано это (приглашение. – А. С.), и гораздо большее – очевидная *пылкость* его мольбы» [10, с. 205] (курсив Э. По. – А. С.).

Характер бытия в изображении По гораздо более сложен, по сравнению с блоковской схемой. Бытие у него пронизано связями, объединяющими феномены действительного мира не только с их потусторонними «отражениями», но и друг с другом в пределах физического мира. По либо явным образом эксплицирует эти связи, напрямую уподобляя одни предметы и явления другим («облик поместья соответствует общепризнанному характеру владельцев» [10, с. 205]), либо они достаточно легко обнаруживаются, так как автор может использовать при описании разных объектов

¹ Ср. такое же внутренне противоречивое определение Ашером своей болезни: «То был, по его словам, *врожденный и наследственный недуг*, лекарство от которого он *отчаялся найти* – просто-напросто *нервное расстройство*, ... которое, несомненно, *скоро пройдет*» [10, с. 208].

одни и те же словесные конструкции (см. ряд примеров в: [14, с. 81–84]). Так, сравнение рассказчиком своего состояния с протрезвлением опиомана находит свое отражение в аналогичном уподоблении модуляций в речи Ашера и «безнадежных жертв алкоголя или неисправимых опиоманов» [10, с. 208].

Встречаются в новелле и пресловутые чеховские «ружья», когда, на первый взгляд, случайные детали описания в итоге оказываются целым арсеналом. Например, стены дома Ашеров напоминают рассказчику «обманчивую цельность старого дерева, долгие годы гнившего в каком-нибудь заброшенном склепе, не тревожимом ни единым дуновением извне... Быть может, взор дотошного наблюдателя разглядел бы едва заметную трещину, что зигзагом спускалась по фасаду от крыши и терялась в угрюмых водах озера» [10, с. 206]. Для читателя, который впервые обращается к тексту новеллы, эти детали семантически не насыщены, так как их подлинное значение определится лишь к концу новеллы. Любопытно, но и рассказчик, ретроспективно повествующий об уже свершившихся событиях и как их непосредственный участник, заведомо прекрасно осведомленный о роли склепа, «дуновения извне» и трещины, связывающей дом и озеро, тем не менее никак не проявляет своего знания. Зазор между фактическим объемом знания и его эксплицируемой неполнотой функционально уподобляет рассказчика в новелле По персонажам картин Фридриха, являющимся одновременно и созерцателями окружающего их мира и, с позиции внеположного картине зрителя, его частными объектами.

Разумеется, самым тесным образом идея взаимопроникновения миров связана с центральным образом новеллы – Родериком Ашером. Даже описание внешнего облика помещает героя на грань между мирами. Оно наполнено синтаксическими конструкциями с противительными союзами, а по «позитивным» описаниям практически невозможно составить наглядный портрет. Однако, скорее всего, подобный «фоторобот» и не входил в авторские намерения, а обилие неопределенных (Э. Ф. Осипова даже употребляет такие слова, как «абсурдность картины» [11, с. 34]) характеристик должно было убедить читателя принять авторский вывод о несовместимости «*фантастического выражения*» лица Ашера «с понятием о *простом смертном*» [10, с. 208].

Пограничное положение Ашера также подчеркивается, с одной стороны, влиянием объектов материального мира на его душу («таков был эффект, произведенный обликом серых башен и стен и тусклого озера, куда они все смотрели, на *духовное* нача-

ло его существования» (курсив Э. По. – А. С.) [10, с. 209]), а с другой стороны, аналогичной воздействующей способностью его души, «из которой мрак... изливался на все *духовное и материальное* единым и непрерывным излучением тоски» [10, с. 210]. Не случайно указание рассказчика на склонность Ашера распространить присущую растениям чувствительность (свойство живых организмов) на «царство неорганической материи», в первую очередь, на каменное здание родового дома. «Чувствительность этого дома, по его понятиям, образована была... прежде всего, длительной, ничем не смущаемой незыблемостью целого и его удвоением в застывших водах озера» [10, с. 213]. Обратим внимание на то, что в приведенных примерах непосредственным участником или катализатором физико-психологических реакций является пейзажный образ.

Значительное внимание в новелле уделено искусству, что, по всей видимости, объясняется его онтологическим статусом «второй реальности», одновременно являющейся и отражением *действительности*, и *отражением действительности*. Роль темы искусства в формировании идеи новеллы не нуждается в подробном анализе, так как она открыто эксплицирована в тексте. Так, восстание из гроба и возвращение к брату мнимоумершей леди Маделины происходят на фоне чтения загадочным образом соотносящихся с этим процессом эпизодов рыцарского романа. Среди не столь очевидных, но также работающих на основную идею вариаций темы искусства можно указать на занятия Родерика Ашера, среди которых и музицирование, и живопись, и сочинение стихов. Общим для увлечений Ашера является все то же размывание границ между физикой и метафизикой. Звуки музыкального произведения порождаются механическим движением исполнителя (нажатием клавиши, скольжением смычка, ударом и т.д.) и растворяются во времени, тем не менее рационально не объяснимым образом трансформируя слушателя, что замечательно передано, например, в «Музыканте» Б. Окуджавы. Характеризуя исполнительскую манеру своего героя, По в еще большей степени трансцендирует ее, отдаляясь от области рационального: «память моя мучительно хранит некую удивительную *извращенную вариацию* на тему *безумной* мелодии (*«perversion and amplification of the wild air»*) из последнего вальса фон Вебера» [10, с. 210]. Исключительную способность Ашера «живописать идею», конечно же, следует понимать не в теоретико-литературном (всякое произведение искусства несет в себе художественную идею), а в прямом смысле как способность выражения материальными

средствами нематериальной субстанции. Стихотворная же рапсодия Ашера представляет собой историю захвата вполне земного дворца некими «злыми духами в черных ризах» (в оригинале По степень абстракции еще выше – «зло в одеяниях печали» («evil things in robes of sorrow»)).

Своеобразным «отражением» Родерика Ашера является его сестра-близнец Маделина. Любопытно, что их сходство бросается рассказчику в глаза вовсе не при первой встрече с ней, а позже – когда гроб с ее телом помещают в склеп. Такая предпочтительность зрения весьма странна с житейской точки зрения, однако вполне объяснима с позиций внутренней логики новеллы: преждевременное упоминание сходства разрушило бы «живописный» эффект сцены погребения. «Мы... стали взирать на лик лежащей... Поразительное сходство брата с сестрою впервые бросилось мне в глаза;... я узнал, что они с усопшею – близнецы и что меж ними всегда существовала мало постижимая связь» [10, с. 215]. По своей «живописной» конструкции эта сцена тождественна пейзажу: во-первых, лицо стоящего *над* гробом Родерика «отражается» в лице лежащей перед (*под*) ним Маделины; во-вторых, живому герою соответствует впавшая в каталептическое (промежуточное между жизнью и смертью) оцепенение сестры; в-третьих, сам По указывает на очевидную (лица) и мистическую связи («sympathies of a scarcely intelligible nature») между «реальным» Ашером и его «ирреальной» сестрой.

По абсолютно той же логике взаимных отражений и уподоблений выстраиваются автором две заключительные сцены новеллы. Восставшая из гроба Маделина, падая в предсмертных судорогах на грудь брата и обрушивая его на пол, умирает сама и ужасом от их свидания убивает Родерика, увлекая того из мира телесного существования в потусторонний мир смерти. Точно так же дом Ашеров, обрушиваясь в воды озера, «воссоединяется» со своим отражением [14, с. 150] и «переходит» из реального мира в зазеркальный.

Таким образом, анализ самых разных элементов художественной структуры новеллы Э. А. По «Падение дома Ашеров» наглядно выявляет ключевую роль пейзажа в организации художественного мира и формировании идеи произведения.

Список литературы

1. Азадовский, К. М. Пейзаж в творчестве К.-Д. Фридриха / К. М. Азадовский // Проблемы романтизма. – М. : Искусство, 1970. – С. 100–118.

2. Михайлов, А. В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха / А. В. Михайлов // Михайлов, А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. – М. : «Языки русской культуры», 1997. – С. 716–747.

3. Веселовский, А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечно-го воображения» / А. Н. Веселовский. – СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1904. – 548 с.

4. Смирнов, А. С. Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н. В. Гоголя: Пособие / А. С. Смирнов. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 134 с.

5. Корман, Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. – 96 с.

6. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2: Миргород / Н. В. Гоголь. – М. – Киев : Издательство Московской Патриархии, 2009. – 664 с.

7. Лихачев, Д. С. Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» / Д. С. Лихачев // Лихачев, Д. С. Литература – Реальность – Литература / Д. С. Лихачев. – Л. : Сов. писатель, 1981. – С. 166–172.

8. Винокур, Г. О. Понятие поэтического языка / Г. О. Винокур // Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 24–32.

9. Егоров, И. В. Слово в прозаическом произведении. Методические рекомендации для учителей русского языка и литературы / И. В. Егоров. – Гродно, 1993. – 43 с.

10. По, Э. А. Падение дома Ашероу / Э. А. По // По, Э. А. Собрание рассказов. Книга 1 / Э. А. По. – М.: МШК МАДРП, 1992. – С. 204–220.

11. Осипова, Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии / Э. Ф. Осипова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 171 с.

12. Ковалев, Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография / Ю. В. Ковалев. – Л. Худож. лит., 1984. – 296 с.

13. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 14–285.

14. Уракова, А. П. Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По / А. П. Уракова. – М : ИМЛИ РАН, 2009. – 252 с.

“The fall of the house of Aschers” by E. A. Poe is considered in the context of the development of the landscape from romanticism (painting by K. D. Friedrich, Russian literary landscape) to symbolism (A. A. Blok). The modification of the landscape structure and images in the transition from painting to literature is analyzed. The intermediate position of the novelistic landscape, inheriting the structure of the romantic landscape and reinterpreting it is determined, anticipating the symbolist landscape in the poem “Night, street, lantern, pharmacy...”. The key role of the landscape in the formation of the novel's idea is determined.

Key words: romantic picturesque landscape, romantic literary landscape, landscape structure, mirror.

Сновидческий дискурс как форма авторской рефлексии в повести И. С. Тургенева «Призраки»

В повести И.С. Тургенева «Призраки» формируется сновидческий дискурс, главными характеристиками которого являются следующие: «затемнение» повествования, «ненадежность» нарратора, аморфность образов, стирание границ между сном и явью. При этом сновидческий дискурс в «Призраках» становится формой авторской рефлексии по поводу важнейших философских проблем (смысла существования человека, жизни и смерти, счастья).

Ключевые слова: сновидческий дискурс, сон, видение, безумие, автор, рассказчик.

Сновидения – неотъемлемая часть жизни каждого человека, но вместе с тем – одна из самых загадочных сторон человеческого бытия. Это многоаспектный феномен, являющийся объектом изучения философии и культурологии, психологии и эстетики, лингвистики и литературоведения, а также ряда естественнонаучных дисциплин. Писатели, художники, музыканты разных эпох и народов обращаются к осмыслению феномена сна, притягательность которого заложена, возможно, в его принципиальной непостижимости.

Литература, начиная с периода античности, изобилует описаниями снов и видений, выполняющих в художественных произведениях разные функции: введение фантастического элемента, раскрытие характера героя, развитие сюжета, композиционный прием и т.д.

Введение сновидения как литературного приема в художественную структуру произведения является устойчивой традицией русской литературы. А.М. Ремизов в книге «Огонь вещей» писал: «Редкое произведение русской литературы обходится без сна. В снах не только сегодняшние обрывки дневных впечатлений, недосказанное, недодуманное, <...> в снах дается и познание, и со-

знание, и провидение, жизнь, изображаемая со сновидениями, развертывается в века и до веку» [1, с. 129].

Исключительно важное место сны и видения занимают в жизни и творчестве И.С. Тургенева. Как известно, писатель придавал сновидениям большое значение, неоднократно видел вещие сны и, кроме того, умело их рассказывал, «стараясь не возмутить виденное слишком грубой реальностью слова» [2, с. 47]. Об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания современников писателя (Н.А. Островской, А.Ф. Кони, Людвига Пича, братьев Гонкур и др.), а также его собственные письма. По мнению В.Н. Топорова, Тургенев обладал «даром “глубинного” зрения, интуицией, позволяющей за частным видеть общее, за феноменальным – ноуменальное, за эмпирическим и “чувственным” – сверхэмпирическое и сверхчувственное» [2, с. 49].

Обнаружив в произведениях Тургенева более тридцати снов, Ремизов назвал его писателем-сновидцем: «Тургенев – сновидец. Ни один русский писатель не оставил столько снов – редкий тургеневский рассказ без сна» [1, с. 140]. Развивая мысль Ремизова, Топоров в работе «Странный Тургенев» отметил ряд особенностей, которые присущи сновидцу: во-первых, истинный сновидец «умеет не только “пережить” сон творчески, т. е. усвоить его смысл <...>, но и запомнить, зафиксировать и выразить его в слове»; во-вторых, «дар сновидчества... связан со способностью быть субъектом видений, дивинаций, галлюцинаций и других “мечтаний”» [2, с. 130]. Эти особенности были, по мысли исследователя, присущи Тургеневу в полной мере, что, конечно, не могло не отразиться в творчестве писателя.

Как отмечает О.В. Дедюхина, мотив сна является одним из самых распространенных в творчестве Тургенева [3]. Описание снов и видений писатель включал в тексты своих произведений на протяжении всего творчества, начиная с книги «Записки охотника» и заканчивая последней повестью «После смерти» («Клара Милич»). В поздних произведениях Тургенева сон играет исключительно важную роль, выполняя не только сюжетообразующую и характерологическую функцию, но и выступая как способ проникновения в глубины человеческой психики.

«Призраки» – одно из наиболее сложных и загадочных произведений Тургенева. Работа над «Призраками» была начата в 1855 году, а закончена лишь восемь лет спустя. Это произведение с глубоким философским подтекстом, которое сам Тургенев определял как «фантазию» [4, с. 240].

Считается, что источником повести является сон Тургенева,

о котором писатель рассказал Полине Виардо в письме от 30 июля (11 августа) 1849 года: «В эту минуту я был птицей... и, сейчас, когда я пишу вам, я помню эти ощущения птицы не хуже, чем вчерашний обед: все это совершенно точно и ясно запечатлелось не только в моем мозгу <...>, но и во всем моем теле, и это доказывает, что la vida es sueno, y el sueno es la vida» [5, с. 492–493].

В повести «Призраки» сны и видения главного героя не только выступают в качестве структурообразующего принципа, но прежде всего являются способом выражения мировоззрения автора.

Сюжет повести представляет собой описание фантастических ночных полетов «сквозь время и пространство» [3] героя-рассказчика с женщиной-призраком Эллис. Импульсом к развитию таинственных событий становится сон, привидевшийся герою после посещения им спиритического сеанса: «Я долго не мог заснуть (здесь и далее в цитируемом тексте курсив наш. – О.И.) и беспрестанно переворачивался с боку на бок. “Черт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! – подумал я. – Только нервы растраивать...” Спустия немного я заснул – или мне казалось, что я заснул. Мне привиделся необыкновенный сон» [6, с. 191]. Подчеркнем, что герой вовсе не уверен в том, спит он или бодрствует. Соответственно, все происходящие с ним в дальнейшем события невозможно определить однозначно как сон или как явь.

В.Н. Топоров называет такое состояние «предсномьем» или «тонким сном», когда «реальное еще не ушло полностью, а нереальное уже успело вступить в пространство “тонкого” сна и заявить о себе». На протяжении повести «игра неопределенности между реальным и нереальным продолжается, все более изошряясь в своих приемах и проявлениях» [7, с. 394].

Специфика построения художественной структуры «Призраков» позволяет говорить о реализации в повести сновидческого дискурса, обладающего рядом характерных признаков. В современном литературоведении изучение сновидческого дискурса только еще начинается¹. Очевидным, однако, представляется тот факт, что сновидение – это один из феноменов, обладающих высоким нарративным потенциалом. В том случае, когда сновидение выступает в тексте не только как объект изображения, но и как проблема повествования, определяя особенности структуры и языка нарратива, влияя на специфику организации системы персонажей и образов, можно говорить о сновидческом дискурсе.

В художественной структуре «Призраков» выделяются два

¹ См., например, статью Л.П. Григорьевой «Сновидческий дискурс в рассказах П. Зальцман 1940-х годов» [8].

пласта – фантастический и реальный, которые тесно переплетаются друг с другом. Переход от одного пласта к другому практически неразличим. Атмосфера размытости и неопределенности в повести создается за счет особенностей организации нарратива. Повествование в «Призраках» ведется от первого лица и носит субъективный характер. В роли нарратора выступает главный герой произошедшей истории, молодой барин, одиноко живущий в усадьбе. Включенность нарратора в мир повествования позволяет определить его как рассказчика. В целом образ героя-рассказчика отличается аморфностью: сведения, которые о нем сообщаются, крайне скудны.

Как известно, нарратор имеет две возможности передавать события: «применяя свою собственную точку зрения – нарраториальную – или точку зрения одного или нескольких персонажей – персональную» [9, с. 127]. Соответственно, важнейшей особенностью нарратива «Призраков» является совпадение нарраториальной и персональной точек зрения, в результате чего происходящие в повести события утрачивают свою однозначность и могут восприниматься по-разному: как имевшие место в реальности и в то же время – как плод воображения рассказчика.

Кроме того, специфика нарратора в «Призраках» заключается в его «ненадежности». В. Шмид предлагает называть нарратора «ненадежным» в том случае, когда читатель по ряду причин не может получить от него полной и достоверной информации [9, с. 70]. «Ненадежность» героя-рассказчика тургеневской повести является очевидной: он сам характеризует себя как человека с расстроенными нервами, страдающего от бессонницы, иногда злоупотребляющего вином: «Я провел день *в волнении*. За ужином я *выпил почти целую бутылку вина*, вышел было на крыльцо, но вернулся и бросился в постель. Кровь тяжело колыхалась во мне» [6, с. 192]. Характерное для «Призраков» совмещение в одном субъекте повествования нарратора и персонажа, а также «ненадежность» нарратора способствуют «затемнению» (blackout) смысла текста (определение Д. Гасперетти) [10, с. 178], что приводит к возникновению характерной для повести Тургенева атмосферы ирреальности, когда кажущееся и реальное постоянно «соскальзывают» друг в друга.

Так, первоначально герой-рассказчик думает, что призрак белой женщины по имени Эллис он видит во сне, позже он приходит к прямо противоположному выводу о реальности происходящих событий: «Летанье-то, значит, не подлежит сомнению» [6, с. 208].

Образ Эллис считается одним из наиболее таинственных и неоднозначных образов в творчестве Тургенева. Вопрос о его проис-

хождении и природе до сих пор остается в тургеневедении открытым. Впрочем, и сам автор не давал на него однозначного ответа. В письме к В.П. Боткину Тургенев отмечал: «Тут нет решительно никакой аллегории, я так же мало сам понимаю Эллис, как и ты. Это ряд каких-то душевных dissolving views, вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я» [11, с. 387]. Для автора Эллис является такой же загадкой, как и для читателей. Однако можно предположить, что образ Эллис имеет сновидческое происхождение. В указанном выше письме к Полине Виардо Тургенев упоминает о «высокой белой фигуре», явившейся к нему во сне и сопровождавшей его во время полета [5].

Каждое появление призрака связано с целым комплексом онирических образов и мотивов: ночи, лунного света, тумана, странных звуков, которые слышит рассказчик. Все это способствует сгущению вокруг Эллис атмосферы таинственности, неопределенности, ирреальности. В описании женщины-призрака также подчеркивается переплетение фантастического и реального: она «казалась вся как бы соткана из полупрозрачного, молочного тумана – сквозь ее лицо мне виднелась ветка, тихо колеблемая ветром, – только волосы да глаза чуть-чуть чернели, да на одном из пальцев сложенных рук блистало бледным золотом узкое кольцо» [6, с. 193]. С одной стороны, в описании Эллис подчеркивается ее призрачная природа, с другой – вводится бытовая деталь (золотое кольцо). Аморфность, размытость образа, его принципиальная неоднозначность – одна из главных характеристик сновидческого дискурса.

Ночные полеты героя с Эллис, происходящие то ли во сне, то ли наяву, состоят из ряда видений, как правило, противопоставленных друг другу: по времени (прошлое – настоящее), по месту (Россия – Европа), по тональности повествования (зловещее, трагическое – спокойное, умиротворенное). Большинство видений носят автобиографический характер, что свидетельствует о близости героя-рассказчика автору повести.

Так, первый полет рассказчика – это полет над лесом, который описывается с поразительной точностью, присущей опытному охотнику и знатоку природы, каким был Тургенев: «Кое-где попадалась небольшая поляна; красиво чернела с одной ее стороны зубчатая полоса тени... Заяц изредка жалобно кричал вниз; сверху сова свистала, тоже жалобно; в воздухе пахло грибами, почками, зорей-травой...» [6, с. 197]. Как подчеркивает В.Н. Топоров, Тургенев обладал «редкой природной способностью... видеть и слышать», именно поэтому в его произведениях значительное место занима-

ют «описания звуков, издаваемых насекомыми, голосов птиц, шорохов, шелестов, скрипов и других звуков», составляющие основу тургеневских синэстетических пейзажей, в которых оптические впечатления подкрепляются акустическими [2, с. 51–52].

В дальнейшем в описании некоторых видений героя на первый план выходит именно акустический элемент, что способствует стиранию в тексте границы между кажущимся и реальным. Особенно ярко это проявляется в эпизоде со Стенькой Разиным, где представлена широчайшая палитра звуков – от хохота до «предсмертного хрипенья», – но при этом почти ничего не видно: возникает особая – сновидческая – «ирреальная» реальность.

Следующая картина, которую видит герой, – это «разъяренное море», бушующее возле берегов острова Уайт, как символ грозной и разрушительной стихии, перед лицом которой человек чувствует себя слабым и беспомощным. Как известно, Тургенев жил на острове Уайт в августе 1860 года.

Во время следующего полета рассказчик и его спутница оказываются в далеком прошлом – в Римской империи времен правления Кая Юлия Цезаря. «Великая ночь», как называет ее Эллис, открывается созерцанием «тусклого пространства» понтийских болот, печальных и заброшенных, наводящих на душу уныние. Грустная картина сменяется внезапным появлением «несметной толпы» и самого императора Юлия Цезаря, олицетворяющего собой неумолимый ход истории. Однако Цезарь предстает в необычном облике: не как человек, а как «голова», медленно выдвигающаяся из-за развалины, – «бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками» [6, с. 203]. Это метонимическое замещение живого человека безжизненной головой актуализирует древнейшее представление о сне как о смерти.

Прошлое человечества в данном видении предстает как «подавляющий, многовековый сон» [6, с. 203]. Так в «Призраках» возникает отсылка к пьесе П. Кальдерона «Жизнь есть сон», которой Тургенев восхищался. Отметим, что в этой сцене отразился еще один эпизод из биографии Тургенева: его пребывание в Италии в 1840 году¹.

Автобиографическое происхождение имеет и следующее видение рассказчика, противопоставленное предыдущему удиви-

¹ В.Н. Топоров в работе «Странный Тургенев» приводит воспоминания писателя об этой поездке: «Раз, возвращаясь уже вечером в открытой коляске из Альбано, – поравнялись мы с высокой развалиной, обросшей плющем, – мне почему-то вздумалось закричать громким голосом: Divus Caius Julius Caesar – в развалине эхо отозвалось будто стоном» [2, с. 147].

тельной атмосферой покоя и умиротворения¹. Эллис переносит героя на остров *Isola Bella*, который поражает его своей величественной красотой. Рассказчик видит прекрасную незнакомку, исполняющую итальянскую арию, и даже собирается вступить с ней в разговор, но разгневанная Эллис уносит его прочь из этого мира гармонии и красоты. В данном эпизоде нашла отражение идея автора о вечном, но, к сожалению, неудовлетворимом стремлении человечества к счастью.

Описание прекрасного итальянского острова внезапно сменяется видением, отражающим один из самых трагических эпизодов русской истории XVII века, – восстание под предводительством Степана Разина. Крестьянский бунт, олицетворяющий собой страшную, неуправляемую, беспощадную в своем разгуле стихию, предстает в этом видении. По свидетельству историка Н.И. Костомарова, предок Тургенева, воевода Тимофей Васильевич, был утоплен казаками Стеньки Разина в Волге в 1670 году [12, с. 484]. В этом эпизоде нашел отражение ужас барина-«белоручки» перед разрушительной силой народного бунта. «Зажигай со всех концов – да в топоры их, белоручек!» – гремит «страшный» голос невидимого Степана Разина [6, с. 207]. Герой чувствует «жар близкого пламени, горькую гарь дыма», и «что-то теплое, словно кровь» [6, с. 207], попадает ему на лицо и на руки. Под баринском-«белоручкой», несомненно, в этом эпизоде подразумевается не только рассказчик, но и сам автор повести, помещик, представитель дворянского сословия.

Темы бунта, революции, смерти продолжают и в следующем видении, в котором перед рассказчиком и его призрачной спутницей предстает гигантский «человеческий муравейник» – шумный ночной Париж: Эллис и герой летят над церковью святого Роха, «на ступенях которой первый Наполеон в первый раз пролил французскую кровь», затем над Итальянским бульваром, «где третий Наполеон сделал то же самое и с тем же успехом» [6, с. 210–211]. Париж с его «гамом и чадом», сытостью, пошлостью и невежеством, тот самый город, который так хорошо знал Тургенев, вызывает у рассказчика чувство гнева и отвращения: он всей душой стремится унести «прочь! прочь! прочь!» [6, с. 212].

Эллис, читающая мысли своего спутника, тотчас же переносит его в Германию, в Швейцингенский сад, что близ Мангейма. И вновь этот эпизод повести строится по принципу противопоставления предыдущему: описание волшебной прекрасной, спо-

¹ И.С. Тургенев посетил итальянский остров Изола Белла на озере Лаго-Маджоре в 1840 году.

койной, умиротворенной ночной природы явно контрастирует с описанием шумной «мировой столицы» – Парижа. В восприятии рассказчиком немецкой земли подчеркивается ее сказочный, нереальный, фантастический характер. Здесь не просто причудливо переплетаются явь и сон, здесь сами сны *оживают* (курсив наш. – О.И.), персонифицируются: «...по самой середине одной из аллей, между стенами стриженной зелени, жеманно подавая руку даме в напудренной прическе и пестром роброне, выступал на красных каблуках кавалер, в золоченом кафтане и кружевных манжетках, с легкой стальной шпагой на бедре... Странные, бледные лица...» [6, с. 212]. Это и есть сны, как объясняет герою Эллис. Из Швецингенского сада рассказчик переносится в горы Шварцвальда. Это перемещение, на наш взгляд, неслучайно: именно там, в горах Шварцвальда, расположен Баден-Баден, в котором Тургенев прожил почти восемь лет. Здесь же, среди других произведений, была написана и повесть «Призраки».

«Прекрасный, старый, могучий лес», ясное небо, «дикие козы», «развалина башни», «золотая звездочка», «черное озеро», томные звуки эоловой арфы, «тонкий лунный дым» – вот образы, при помощи которых автор изображает Шварцвальд, чудесную «страну легенд» [6, с. 213]. Романтический пейзаж, возвышенный и прекрасный в своей ирреальности, являющий собой полную противоположность жестокому и пошлому реальному миру, предвещает появление стаи журавлей, летящих на север. Прекрасные птицы, олицетворяющие «горячую, сильную жизнь» и «неуклонную волю», противопоставляются слабому, безвольному человеку. Недаром герой-рассказчик приходит к выводу, «что таких людей, каковы эти птицы, в России – где в России! в *целом свете* немного» [6, с. 214].

Последнее видение рассказчика – это «больной» Петербург: «пустые, широкие, серые улицы», «серовато-беловатые, желтосерые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома, с их впалыми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками» [6, с. 215]. Образ Петербурга подчеркнуто амбивалентен: день и ночь, явь и сон здесь сливаются воедино, «всё ясно, до жуткости четко и ясно, и всё печально спит, странно громоздятся и рисуясь в тускло-прозрачном воздухе» [6, с. 215]. Серый, туманный, призрачный Петербург навевает тоску на рассказчика, провоцирует его на размышления о смысле человеческой жизни. Само существование людей, сводящееся к «забавной борьбе с неизменяемым и неизбежным» [6, с. 216], видится рассказчику бессмысленным и ничтожным. К сво-

им собратьям он не ощущает даже жалости, только лишь отвращение, а более всего – отвращение к самому себе.

Полеты рассказчика с Эллис прекращаются после внезапной встречи с таинственной и грозной силой, которая вселяет в них обоих чувство ужаса: «Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, – не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей. Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее зловеющий размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу... Кто ты, что ты, грозная масса? Под ее веянием – я это видел, я это чувствовал – всё уничтожалось, всё немело... Это сила шла; та сила, которой нет сопротивления, которой всё подвластно...» [6, с. 217]. Интуитивно рассказчик понимает, что это сама смерть, перед лицом которой всё ничтожно и бессмысленно. Созданный в «Призраках» образ смерти, нечеткий, расплывчатый, но при этом поразительно пугающий, чрезвычайно близок по своей природе ночному кошмару.

Пытаясь разобраться в происходящем, рассказчик постоянно размышляет над природой своих ночных полетов с Эллис. Он выдвигает три версии: полеты имеют место в действительности (в таком случае, герой соприкасается с иррациональным, мистическим миром); полеты (и сама Эллис) ему просто снятся; полеты являются плодом расстроенного воображения героя, указывают на начинающееся безумие («Не с ума ли я схожу?» [6, с. 192]).

Ни одна из этих версий не является однозначно бесспорной. Более того, безумие и сновидение, будучи «самостоятельными феноменами, имеющими собственные законы развития и собственную природу» [13, с. 246], находятся все-таки в непосредственной близости. Древняя, восходящая к античности «идея сновидения как преходящей формы безумия» [13, с. 248] сохраняла свою значимость вплоть до конца XVII века: как указывает М. Фуко, в этот период в разных «определениях безумия» почти всегда «присутствует сновидение, сложная фигура, состоящая из двух простых – образа и сна» [13, с. 247].

Сущность сновидения и безумия представляется в это время единой. Механизм их действия одинаков; в протекании сна различаются «движения, которые порождают грезы, но которые в период бодрствования с равным успехом могли бы вызвать различные виды безумия» [13, с. 247]. Однако если предшествующая традиция соотносила бред безумца с «живыми образами сновидения», то в классическую эпоху бред сравнивается «с тем единым и неделимым целым, какое составляют вместе образ и вели-

кая ночь ума, на фоне которой и высвобождается этот образ. Это их единство, если целиком перенести его на свет бодрствующего дня, и есть безумие» [13, с. 247]. Единственным критерием, позволяющим отличить безумца от спящего человека, становится в классическую эпоху «понятие бодрствования»: безумие определяется как одна из разновидностей сновидения, а «бодрствование получает характер его видового отличия: *“Бред есть сновидение бодрствующего человека* (курсив наш. – О.И.)”» [13, с. 247–248].

Комментируя эти представления о схожести сумасшествия и сновидения, М. Фуко уточняет: «безумие возникает, когда к образам, столь близким к сновидению, добавляется главная составляющая заблуждения – утверждение или отрицание». В XVII–XVIII вв. безумец понимается не как жертва какой-либо иллюзии, галлюцинации чувств или движения ума. Он *«не введен в обман, он обманывается сам* (курсив автора. – О.И.)» [13, с. 248].

Однако событиям, происходящим с героем «Призраков», сложно дать какую-либо однозначную оценку, поскольку он и сам затрудняется объяснить свое состояние, не имея четкого представления о том, что с ним случилось («всё... расплывалось, как сон» [6, с. 219]). Автор заставляет своего героя постоянно балансировать на грани сновидения и реальности, при этом не давая читателю (и, возможно, самому себе) однозначного ответа на вопрос о природе таинственных событий, изображенных в повести.

Ясно лишь одно: после «странного знакомства» с Эллис герой-рассказчик меняется как душевно, так и физически: «...здоровье расстроилось: грудь заболела, бессонница, кашель. Всё тело сохнет. Лицо желтое, как у мертвеца». А при разговорах о чьей-либо смерти он слышит «пронзительно чистые и острые звуки, звуки гармоник», мучительно содрогаясь «при одной мысли о ничтожестве» [6, с. 219].

Видения рассказчика, рассмотренные как единое целое, могут восприниматься по-разному. С одной стороны, они явно выстраиваются по законам сновидческой логики, что способствует созданию в повести атмосферы пограничного состояния между реальным и ирреальным. С другой стороны, в видениях рассказчика, взятых в своей совокупности, отражается авторское восприятие человека, жизни, истории. Недаром автор «делится» с героем повести фактами своей биографии, собственными размышлениями, воспоминаниями, снами, страхами.

Таким образом, в повести Тургенева «Призраки» происходит формирование сновидческого дискурса, среди главных особенностей которого можно выделить следующие: сознательное «затем-

нение» повествования, «ненадежность» нарратора, аморфность образов, нивелирование границ между кажущимся и реальным. Кроме того, сновидческое происхождение имеют некоторые события и образы повести.

При этом сновидческий дискурс в «Призраках» Тургенева выступает в качестве своеобразной формы авторской рефлексии о человеке и его месте в мире, о жизни и о смерти. Обращаясь к мотиву сна, Тургенев поднимает важный философский вопрос о смысле человеческого бытия, дает резкую оценку современности. Изображая прошлое и настоящее как череду неясных, размытых видений, автор проводит мысль об иллюзорности человеческого существования. В произведении актуализируется важная для творчества Тургенева философия П. Кальдерона «жизнь есть сон». Символично название повести: «Призраки» – это череда иллюзий и заблуждений, через которые проходит каждый человек по отдельности и всё человечество в целом. Жестокости, пошлости, фальшивости человеческого общества в повести противопоставляется вечная красота и возвышенность природы и искусства. Однако проблемы смысла жизни и счастья решаются автором в пессимистическом ключе: счастье оказывается недостижимым, а жизнь неизбежно заканчивается смертью. В «Призраках» проявляется рефлексия автора по поводу фатальной обреченности человека и человечества, ничтожного перед лицом Небытия.

Список литературы

1. Ремизов, А. Огонь вещей. Сны и предсонья / А. Ремизов. – Париж, 1954. – 230 с. [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: http://imwerden.de/pdf/remizov_ogon_veshhey_1954_text.pdf. – Дата доступа: 12.10.2017.
2. Топоров, В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы) / В.Н. Топоров. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.
3. Дедюхина, О.В. Сны и видения в рассказах и повестях И.С. Тургенева (проблемы поэтики и мировоззрения): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Дедюхина; Якутск. гос. ун-т им. М.К. Аммосова. – М., 2006. – 26 с. [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/sny-i-videniya-v-povestyah-i-rasskazah-i-s-turgeneva>. – Дата доступа: 02.09.2017.
4. Тургенев, И.С. Письмо Ф.М. Достоевскому. 13 мая 1863 г. / И. С. Тургенев // Переписка И. С. Тургенева: в 2 т. – М., 1986. – Т. 2. – С. 239–240.
5. Тургенев, И.С. Письмо П. Виардо. 30 июля (11 августа) 1849 г. / И.С. Тургенев // Письма: в 18 т. – М., 1982. – Т. 1. Письма 1831–1849 гг. [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0600.shtml. – Дата доступа: 12.10.2017.

6. Тургенев, И.С. Призраки / И.С. Тургенев // Сочинения: в 12 т. – М., 1981. – Т. 7. – С. 191–219.
7. Топоров, В.Н. Кархетипическому у Тургенева: сны, видения, мечтания / В.Н. Топоров // Литературные архетипы и универсалии; под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 369–432.
8. Григорьева, Л.П. Сновидческий дискурс в рассказах П. Зальцман 1940-х годов / Л.П. Григорьева [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://conference-srbu.ru/conference/36/reports/6222>. – Дата доступа: 02.10.2017.
9. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
10. Gasperetti, D. The Rise of the Russian Novel. Carnival, Stylization, and Mockery of the West / D. Gasperetti. – Illinois: Northern Illinois University Press; DeKalb, 1998. – 260 p.
11. Тургенев, И.С. Письмо В. П. Боткину. 20 ноября 1863 г. / И.С. Тургенев // Переписка И.С. Тургенева: в 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – С. 386–387.
12. Кийко, Е.И. Примечания к «Призракам» / Е.И. Кийко // Тургенев, И.С. Сочинения: в 12 т. / И.С. Тургенев. – М., 1981. – Т. 7. – С. 470–486.
13. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко; пер. с фр. И. Стаф. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 574 с.

In the Ivan Turgenev's story "Ghosts" a "dream" discourse is formed. The main characteristics of this kind of discourse are the following: "blackout" of narrative, "unreliability" of narrator, amorphous images, blurring the boundaries between the dream and reality. At the same time, the dream discourse in «Ghosts» becomes a form of author's reflection on the most important philosophical problems (the meaning of human existence, life and death, happiness).

Keywords: *"dream"* discourse, dream, vision, madness, author, narrator.

Реальность и вымысел в мемуарно-автобиографической прозе М. Булгакова

В статье рассматриваются мемуарно-автобиографические произведения М. Булгакова, составляющие два цикла. Прослеживается процесс трансформации реальности в этих произведениях от прямого описания действительности к художественно опосредованному варианту ее отражения. Выявляется эволюция автобиографической мемуаристики писателя от документально-литературного свидетельства о прошлом к художественному роману.

Ключевые слова: Булгаков, мемуары, автобиография, автор, реальность, документ, факт, художественная трансформация, историческая действительность, эпоха, время, текст, произведение.

М. Булгаков принадлежит к писателям, которые активно используют реальный жизненный материал, в частности собственную биографию, в качестве основы своих произведений. Иногда подлинные факты художественно трансформируются, связь с ними литературного текста напрямую не прослеживается. Таковы романы «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», сатирические повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце». В то же время другие булгаковские произведения обнаруживают ряд соответствий с сопричастной автору действительностью («Записки юного врача», некоторые фельетоны и рассказы). Писатель здесь не маскирует реальность вымыслом, он сопрягает подлинные обстоятельства с принципом умеренного творческого преобразования. И наконец, некоторые произведения представляют собой литературно обработанные воспоминания о личной истории автора, о прожитом и пережитом. Подобного рода тенденция положена в основу булгаковской мемуарно-автобиографической прозы.

Мемуары и автобиография относятся к художественно-документальной литературе, когда в пределах одного текста

объединяются особенности документального отражения действительности и художественных принципов повествования. Эти жанры пограничны, имеют сходные (но не тождественные) предмет и задачи. И мемуары, и автобиография представляют собой воспроизведение воспоминаний автора о себе и о том, что оказалось в поле его зрения на протяжении собственной жизни. Оба жанра ретроспективны, обращены к прошлому, к тому, что уже свершилось в более или менее отдаленном от периода создания произведения времени. При этом мемуаристика фокусирует в себе эпическое начало – освещение внешних по отношению к человеку событий, имеющих статус общественной значимости, автобиография сосредоточена на отражении духовного опыта личности, сложившегося в процессе приобщения ее к окружающему миру. Взаимодействие мемуарного и автобиографического начал определяет содержание мемуарно-автобиографической прозы.

В таких произведениях Булгакова, как «Необыкновенные приключения доктора», «Богема», «Записки на манжетах», «Тайному другу», «Записки покойника (Театральный роман)», соединяются оба компонента – мемуарный и автобиографический. Имеются веские основания рассматривать указанные тексты как часть булгаковской автобиографии, подтверждаемой сохранившимися документами и дополненной авторскими свидетельствами. Мобилизация в действующую армию, болезнь, пребывание на Кавказе в условиях утвердившейся новой власти, варианты выбора жизненного пути, первые драматургические опыты, путь в Москву, работа в ЛИТО, обстоятельства публикации первой части «Белой гвардии», отношения со МХАТом – все эти широко известные факты жизни писателя по-разному отразились в указанных произведениях.

Перечисленные тексты можно сгруппировать в два своеобразных цикла по хронологическому и тематическому принципу. Один из них составляют рассказы «Необыкновенные приключения доктора», «Богема», повесть «Записки на манжетах», второй – повесть «Тайному другу» и роман «Записки покойника». Первый цикл отражает мытарства автора в период 1918–1921 годов, следующий – драматические перипетии судьбы художника с середины двадцатых годов. Произведения в составе циклов демонстрируют разные модификации мемуарно-автобиографической прозы.

Автор у Булгакова то выступает под личностным обозначением «я», то выступает как издатель чужих заметок («Необыкно-

венные приключения доктора», «Записки покойника»), но при этом в последующем за введением тексте он сливается с повествователем. Вводятся дополнительные указания на реального автора: имя «Мишуня» («Записки на манжетах»), «Мишенька», «Мишун» («Тайному другу»), фамилия Максудов, образованная от детского прозвища «Мака» («Записки покойника»). «Автобиографичность, выдвинутость самого автора на авансцену – в лице предельно сближенного с ним героя – оказалась постоянной и все усложнявшейся чертой художественного мира Булгакова» [1, с. 609], – на эту особенность «Записок на манжетах» указывает М. Чудакова, одновременно имея в виду перспективу развития авторского начала в творчестве писателя.

Образ автора явлен через биографические указания: он врач («доктор»), человек, пытающийся писать («временами я жалею, что я не писатель» [2, с. 433], «литератор» («Необыкновенные приключения доктора»), сотрудник газеты, создатель романа о Гражданской войне («Тайному другу») и пьесы для «одного из выдающихся театров» [3, с. 403] («Записки покойника»).

Создание всех произведений спустя недолгое время после произошедших событий не исключает их мемуарности. В первом цикле сквозь приключения частного человека просвечивает подлинная историческая картина эпохи Гражданской войны, военного коммунизма, нэпа. Насыщенность личной жизни и общественного бытия в переломное время формирует эффект увеличения дистанции между произошедшим и его литературным воплощением. «Специфичность ситуации была в том, что часть впечатлений была получена в одной исторической ситуации, а перерабатывалась – в другой: военврач белой армии становился московским литератором» [1, с. 594], – таковы условия написания первого цикла. Последующий мемуарно-автобиографический цикл, запечатлевший обстоятельства горестной судьбы талантливого писателя, своим сконцентрированным драматизмом также внушает мысль о растяжении времени. Оно движется для рассказчика мучительно медленно в ожидании желаемого результата – публикации романа или постановки пьесы.

Мемуарный компонент усиливается также названиями, жанровыми указаниями и структурой произведений. Названия («Записки на манжетах», «Записки покойника») ориентируют на восприятие написанного в мемуарном ключе, ведь жанровое определение мемуаров всегда осуществляется через понятие «записки». Например, «мемуары – повествование в форме запи-

сок от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был» [4, с. 759]. Или: «мемуарная литература... – записи людей о событиях прошлого, которые они наблюдали или в которых участвовали» [5, с. 205]. Круг обозначенных произведений часто характеризуется Булгаковым как записки: «бессвязные записки из книжки доктора» [2, с. 431] («Необыкновенные приключения доктора»), «эти записки никогда не увидят света!» [2, с. 466] («Богема»). Композиция текста в одних случаях имитирует объединение разрозненных записей, в других – представляет собой единое последовательное повествование. Оба структурных решения согласуются с представлением о мемуаристике как заметках, записках – отрывочных, лапидарных или объемных, распространенных.

Подлинность воспоминаний Булгакова либо находит соответствие в документах, биографических, исторических, мемуарных свидетельствах современников, либо проявляется в отражении самого писателя, которое можно приравнять к заслуживающему доверия источнику. При этом необходимо учитывать литературное оформление текста, что дает возможность выразительно описать реальный факт и одновременно спровоцировать художественное дополнение реальности, вплоть до ее трансформации.

В «Необыкновенных приключениях доктора» фраза: «Меня мобилизовала пятая по счету власть» [2, с. 432] – достоверно характеризует как положение в родном городе (без упоминания его названия), так и обстановку периода Гражданской войны в целом. Частный случай приобретает типологическое значение. А спасение героя бегством, чему мешает вцепившийся в шинель белый пес, получивший в результате удар банкой йода по голове, отчего он «моментально окрасился в рыжий цвет» [2, с. 433], вполне может рассматриваться как художественная сцена, усугубляющая напряжение момента.

Уже в первых мемуарно-автобиографических произведениях образ главного персонажа вписывается в исторический контекст времени, что подтверждается освещением военных действий на Кавказе («Необыкновенные приключения доктора»), сложностями новой эпохи («Богема», «Записки на манжетах»). Все это предопределяет душевное состояние автобиографического героя. Записки доктора начинаются «просто воплем» [2, с. 431]: «За что ты гонишь меня, судьба?! Почему я не родился сто лет тому назад? Или еще лучше через сто лет. А еще лучше, если б я совсем

не родился» [2, с. 431]. Чувство предельного отчаяния нередко посещает героя булгаковских произведений, оно является «автобиографическим», потому что определяется жизненным опытом и настроением самого писателя. Так, письмо Булгакова к сестре текстуально перекликается с настроением, выраженным в рассказе:

«Отчего я не родился сто лет назад. ...

Придет ли старое время?

Настоящее таково, что я стараюсь жить, не замечая его... не видеть, не слышать!» [6, с. 390].

Автобиографической становится и проблема выбора. Доктор N радуется приближению к морю, видя возможность эвакуации. Неточные сведения о его пребывании в Буэнос-Айресе развивают именно этот вариант поведения в сложившейся обстановке. Эмиграция или гибель – такой путь желает избрать герой «Записок на манжетах»: «Я требую... Немедленно отправить меня в Париж! Не желаю больше оставаться в России... Если не отправите, извольте дать мне мой бра... браунинг» [2, с. 476]. Вместе с тем приходится «вращаться» в новую жизнь: сочинять ради заработка «бессмысленную, бездарную и наглую пьесу» [2, с. 467] («Богема», «Записки на манжетах»), приобщаться к сомнительного качества новому искусству, когда подобное изделие производит фурор, когда Пушкин, изображенный художницей, напоминает Ноздрева, в публичных докладах уничтожаются за «псевдореволюционность и ханжество, за неприличные стихи и ухаживание за женщинами» [2, с. 480], «стираются с лица земли» [2, с. 480] Гоголь и Достоевский, [2, с. 480] («Записки на манжетах»).

«Московская» часть «Записок на манжетах» о приобщении автора к новой культуре через формирующуюся на глазах бюрократическую организацию ЛИТО – литературный отдел в системе Наркомпроса. И вновь не только любовь к изящной словесности, но прежде всего суровая прагматика жизни заставляют его заниматься налаживанием работы ЛИТО. «...Через огромные щели у самой подошвы сапоги наполнились водой» [2, с. 502]. «Дома – чисто. Ни куртки. Ни простынь. Ни книг» [2, с. 506]. Полная обездоленность по части бытовых возможностей подчеркивается даже синтаксически – перечнем назывных предложений, каждое из которых указывает на отсутствие элементарно необходимого. В унисон этому звучат строки писем Булгакова: «Мечтаю добыть Татьяне (жене. – Т.С.) теплую обувь. ... Вы не поверите, насколько мы с Таськой стали хозяйственны. Бережем каждое поле-

но дров» [6, с. 404]. «Записки» обрываются сообщением о ликвидации Лито, что означает наступившую безработицу. Драматизм случившегося выражен не открыто – через переживания рассказчика, а опосредованно – упоминанием о скверной (снег с дождем) погоде. «В дни сокращений и такой погоды Москва ужасна» [2, с. 507]. Подлинность этого биографического факта опять находит подтверждение в письмах Булгакова. «Идет полное сворачивание советских учреждений и сокращение штатов. Мое учреждение (ЛИТО. – Т.С.) тоже подпадает под него. И, по-видимому, доживает последние дни» [6, с. 402].

Таким образом, есть все основания рассматривать «Записки на манжетах» как литературно оформленный фрагмент булгаковской автобиографии, подтверждаемой сохранившимися документами и дополненной авторскими сведениями. «Автобиографическая основа “Записок” восстанавливается по устным воспоминаниям Т.Н. Кисельгоф, по газетным и журнальным публикациям 1920 – 1921 годов, а также по материалам архива Лито» [1, с. 603]. История первых послереволюционных лет предстает отраженной сознанием и эмоциональным восприятием рассказчика. Мироощущение героя «Записок» отражает душевное состояние самого Булгакова: разочарованность, растерянность («измученный мозг вдруг запел: «Мама! Мама! Что мы будем делать!»» [2, с. 477]), отчаяние, бурную активность во имя самоспасения, стремление не поддаться неблагоприятным обстоятельствам. Эти проявления не просто доводятся до сведения читателя, а, будучи усиленными художественно, создают эффект эмоционального шока. Бессилие и отчаяние деформируют мир: «Неба нет. Вместо него висит огромная портянка. <...> Над головой портянка, в сердце черная мышь...» [2, с. 487].

Преобразование «частного биографического обстоятельства в литературный прием» [1, с. 608] проявляется во всех мемуарно-автобиографических произведениях писателя, демонстрируя движение от документальности к художественному полюсу литературы.

Первый мемуарно-автобиографический цикл в меньшей степени заслоняет реальность ее художественным преображением. Повествование довольно тесно смыкается с тем, что происходило на самом деле. Документальная открытость преобладает, несмотря на желание автора придать своим произведениям статус литературного сочинения. Написанное несет на себе отпечаток

опробования творческих возможностей писателя, недавно приобщившегося к словесному искусству.

В повести «Тайному другу», где представлена драматическая история публикации романа «Белая гвардия», автобиографизм закамуфлирован вымышленными именами собственными: действующих лиц и названий печатных органов. «За журналом “Страна” и газетой “Сочельник” угадываются журнал “Россия” ... и газета “Накануне” ..., за могущественным редактором Рудольфом Максимовичем – редактор “России” Исай Аркадьевич Лежнев ...» [7, с. 682]. Булгаковские замены остроумно преобразуют исходные названия, сохраняя при этом их смысловую суть. Несколько позже в «Записках покойника» будет активизирован этот же прием иронического камуфляжа реальности: основатель и режиссер МХАТа Станиславский – Иван Васильевич (отсылка к всеильному самодержцу Грозному), машинистка Бокшанская-Торопецкая (подчеркивается невероятная скорость ее работы на пишущей машинке), актриса Книппер-Чехова – Таврическая (намек на ее брак с Чеховым, который пришелся на крымский период жизни писателя).

Автобиографическая подлинность переплетается с эпизодами, которые воспринимаются как допущения, балансирующие на грани «было – не было». Это сны, переключающие внимание на действительность Гражданской войны, это уничижительные отзывы о напечатанной части романа некоего молодого человека из числа завсегдатаев литературных редакций и «развязного и выпившего поэта» Вовы Боргузина. Подобные эпизоды сфокусировали в себе те холодные и даже враждебные отзывы о романе, которые принадлежали современным Булгакову литераторам: Н. Осинскому, А. Лежневу, Л. Авербаху, Ю. Слезкину. Возможность обобщения частного, конкретного – одно из условий приближения воспоминаний к художественному типу словесного творчества. Можно предположить, что сновидения отчасти отражают подлинное душевное состояние автора, но в то же время они опосредованно соотносятся с содержанием и мотивной структурой с трудом продвигаемого в печать его романа, они также вообще обнажают душевное потрясение человека, бывшего свидетелем кровавой вакханалии Гражданской войны. Эпизоды-допущения, играя многозначную роль, оказываются выразительным средством, которое придает мемуарно-автобиографическому тексту подлинно литературный статус.

В начале повести «доисторические времена» [3, с. 545] даны

в форме документального изложения и явно отражают произошедшее, затем обстоятельства подлинной писательской биографии Булгакова предстают как сменяющая друг друга вереница художественных эпизодов. Узнаваемая реальность (работа в газете «Гудок», сотрудничество с эмигрантской газетой «Накануне», процесс написания «Белой гвардии») перемежается с вымыслом (попытка самоубийства, преобразование редактора Рудольфа в Мефистофеля). Будущая тема «Мастера и Маргариты» – покровительство дьявола художнику – впервые появляется именно здесь. Дьявол и Рудольф взаимозамещаемы, одновременно общаются с молодым писателем, наперед зная все его тайны, давая советы, внося цензурные коррективы в рукопись романа. Фантастический эпизод подталкивает к мысли, что только дьявольское вмешательство способно помочь таланту преодолеть препятствия и опубликовать свое творение.

Повесть «Тайному другу» и роман «Записки покойника» составляют своеобразную дилогию, несмотря на полный переход к художественным принципам при создании «Записок». Тема творчества и судьбы художника становится объединяющим фактором произведений. Творческая жизнь автора вбирает в себя как унижения от необходимости конъюнктурных писаний, так и возвышающие личность минуты вдохновенного труда и поэтических озарений, а также напряжение будничной литературной работы (достаточно вспомнить историю создания пьесы в «Записках покойника»). «Записки покойника» становятся проблемно-тематическим продолжением повести «Тайному другу». В них прослеживается преобразование написанного романа в пьесу, выполнена поставленная ранее задача рассказать, «каким образом я сделался драматургом» [3, с. 545]. Кроме того, начало романа возвращает читателя к истории отношений рассказчика с литературной средой, что было положено в основу предшествующей повести.

«Записки покойника» традиционно причисляются к художественной прозе, но есть основания рассматривать их как мемуарно-автобиографический роман. Судьба начинающего драматурга (автобиографический аспект) занимает в нем много места, внешний фактор (отражение внутритеатральной жизни, образы представителей театральной среды) доминирует, определяет положение главного героя, что делает очевидным наличие эпического, мемуарного начала. Мемуарность отчасти присутствует и в способе повествования: в прошедшем времени от

первого лица. Справедливо замечание А. Смелянского о том, что «книга Булгакова соотносится с кругом европейских свидетельств о театре, мемуарных и художественных» [8, с. 668]. Писатель активно прибегает к переименованиям реальных лиц, введению вымышленных персонажей (например, актер Бомбардов, своего рода Вергилий начинающего драматурга по закулисам театрального мира). Таким образом, устраняется внешнее сходство между реальностью и текстом. В этом отношении Булгаков идет дальше, чем в повести «Тайному другу». Автор предстает под фамилией Максудов, и таким образом происходит превращение его в литературного героя. Реальные фигуры режиссеров и артистов МХАТа преобразуются в персонажей произведения, которое предстает как аллюзия на действительность.

В повести «Тайному другу» рассказчик делает попытку охарактеризовать жанр предназначенного к публикации романа: «... Я сочинил нечто <...>. Повесть? Да нет, это была не повесть, а так, что-то такое вроде мемуаров» [3, с. 559]. Если самим автором «Белая гвардия» сближается с мемуаристикой на том основании, что он был свидетелем политических перипетий Гражданской войны в Киеве (при этом герои и сюжетные коллизии, связанные с их судьбами, являются вымышленными, а документальность, идущая от писателя, нигде не проявлена), то «Записки покойника» имеют все основания для включения их в контекст автобиографической мемуаристики.

Все рассмотренные произведения образуют единство. Их объединяет не только мемуарно-автобиографический принцип рассказа «о времени и о себе», но и сквозные мотивы. Центральным оказывается мотив зыбкости, неустойчивости мира, в котором мечется и страдает человек. Существенно, что это творческая личность, остро чувствующая падение уровня культуры, ради выживания совершающая сделку с совестью вроде написания бездарной пьесы или заказного фельетона, с большими трудностями пробивающая себе дорогу в советском искусстве. Любые попытки укрепить свое положение неизменно терпят крах, будь то работа в Лито («Записки на манжетах»), публикация романа («Тайному другу»), постановка пьесы («Записки покойника»). Незавершенность двух последних текстов неожиданно приобретает знаковый смысл: обрыв повествования наглядно демонстрирует отсутствие для героя перспектив в условиях новой эпохи.

Сюжеты произведений первого цикла внешне завершены, но имеют открытый финал, предполагающий не известный ни

автору, ни читателю следующий этап жизни. Создается представление о непрочности, непредсказуемости бытия. Во всех случаях рассказчик плохо вписывается в деформированную революцией современность. Он одинок, беден, обуреваем тревогой и тяжелыми предчувствиями. Разлад с действительностью иллюстрируется мотивами бреда и сновидений.

Сопоставив указанные тексты, можно наблюдать, как эволюционирует автобиографическая мемуаристика Булгакова от открытой документальности к завуалированным формам ее проявления и, совмещаясь с художественными приемами воплощения реальности, приближается к литературе вымысла. Писатель идет по пути усложнения мемуарной прозы: отталкиваясь от привычного жанра, используя его возможности, он вступает на путь мемуаротворчества и превращает свои воспоминания в мемуарный роман.

Список литературы

1. Чудакова, М. Записки манжет. Комментарий / М. Чудакова // Булгаков М. А. Собр. соч. : В 5 т. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – С. 598–612.
2. Булгаков, М. А. Собр. соч. : В 5 т. / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 623 с.
3. Булгаков, М. А. Собр. соч. : В 5 т. / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 4. – 686 с.
4. Левицкий, Л. А. Мемуары / Л. А. Левицкий // КЛЭ. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – 686 с.
5. Богданов, А. Мемуарная литература / А. Богданов // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
6. Булгаков, М. А. Собр. соч. : В 5 т. / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 5. – 734 с.
7. Чудакова, М. Тайному другу / М. Чудакова // М. А. Булгаков. Собр. соч. : В 5 т. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 4. – 686 с.
8. Смелянский, А. Записки покойника (Театральный роман) / А. Смелянский // М. А. Булгаков. Собр. соч. : В 5 т. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 4. – 686 с.

The article reviews the memoirs and autobiographical works of M. Bulgakov, constituting two cycles. The process of transformation of reality in these works from a direct description of reality to the artistically indirect version of its reflection. As a result, evolution autobiographical memoirs of the writer from the documentary and literary evidence of the past to an artistic novel.

Key words: Bulgakov, memoirs, autobiography, author, reality, document, fact, artistic transformation, historical reality, epoch, time, text, work.

О.Б. Никифорова

Стихотворение Владимира Короткевича «Поэт» в системе литературных связей

Рассматриваются факторы влияния на творческую историю стихотворения В. Короткевича «Поэт», в частности, значение интертекстуальных связей изучаемого произведения со стихотворениями М. Лермонтова и В. Брюсова, а также некоторых других русских поэтов.

Ключевые слова: поэт и его призвание, интертекстуальные связи, символ, параллелизм, метафора.

Стихотворение, о котором пойдет речь, датировано в автографе с присущей В. Короткевичу точностью: «8 лютага 84 г. 16.28» [1, с. 408]. Следовательно, это одно из последних произведений мастера, занявшее видное место в сборнике «Быў. Ёсць. Буду». Поэт сам подготовил издание, вычитал машинопись, но проверить корректуру уже не успел. В результате книга увидела свет лишь через два года после смерти В. Короткевича – в трагичном для Беларуси 1986 г.

Приведем интересующий нас текст полностью:

Брусок спявае ціхую малітву,
Ды зрэдку іскру кіне над сабой –
Пакуль нажы не зазвіняць у бітве
І шаблі горда не ўзнясуцца ў бой.
Няма ў яго ні вастрэя, ні джала,
Патрэбен ён хіба сярпам крывым,
Пакуль у похвах спяць усе кінжалы,
Усе нажы, наточаныя ім.
І на папрок, чаму не йдзе ён біцца,
Чаму ён не падобны да мяча,
Ён сціпла спіць у нейкай там брусніцы,
Пакуль тупіцца сталі прыйдзе час.
Але ж, узяты ў баі няроўным,
Палонны нож – як спынены парыў –
Хіба сказаў даспехам у катойні,

Які брусок і дзе яго вастрэў?
Маўчаў, як нож. Маўчаў, як крыж на полі,
Бо ведаў ён няпісаны закон:
Спявае нож у час вайны за волю,
Брусок – у рабства час спявае ён.
Калі ж залё крывёй радзімы пожны,
І пойдзе гнеў да эшафотных стром,
І зломіцца аб сталь кінжал апошні –
Ну што ж?
Тады ўжо можна і бруском [1, с. 248].

Иносказательный смысл стихотворения угадывается сразу. Правда, олицетворения в его начале (брусок *поет*, изредка *бросая* искру, а наточенные им кинжалы и ножи *спят* в ножнах до той поры, когда они тоже *запоют*) еще могут быть восприняты как всего лишь украшение поэтической речи, но строки о *плени* ном ноже, *молчащем на допросе у доспехов*, не оставляют никаких сомнений в актуальности второго – «человеческого» – плана произведения. Его семантика со всей очевидностью связана с мотивами борьбы личности против враждебных обстоятельств, «войны за волю», патриотического служения и самопожертвования – в героической истории и современности, взаимно спроецированных друг на друга. Кстати, эти мотивы в принципе типичны для творчества В. Короткевича, ими пронизана вся книга «Быў. Ёсць. Буду». Особенно они выразительны в произведении, открывшем сборник и давшем ему название, в балладах «Разведчик», «Бекеш, або Ода Ерасі» и ряде других стихотворений, в том числе «Мой век», «На Беларусі бог жыве...», «Абцягаюць нам новы раскошны дом...», «Мова», в непосредственном окружении которых находится «Брусок...».

Впрочем, авторское заглавие – «Паэт» – задает несколько иной вектор интерпретации. Однако и это не вырывает данное произведение из общего контекста, поскольку раздумье о высоком призвании, нравственном выборе и ответственности творца является еще одним весьма заметным лейтмотивом сборника «Быў. Ёсць. Буду». Достаточно сослаться на такие тексты, как «Кнігі», «Радок бяззбройны і бясспрэчны...», «Шляхі Ігната Буйніцкага», «Домік Багдановіча», «Глухі геній (Гойя)» и др.

Но вот что действительно поражает своей неожиданностью, так это уподобление поэта точильному бруску. Чтобы в полной мере оценить реализованную здесь творческую стратегию автора, необходимо сопоставить стихотворение «Паэт» с его «литературными предшественниками». Тем более что сам В. Короткевич

рассчитывал на такое взаимопонимание со стороны читателей. Отправной точкой в развитии его художественной мысли, несомненно, стало стихотворение М. Лермонтова, в котором за таким же названием («Поэт», 1838), следует не менее неожиданное начало:

Отделкой золотой блистает мой кинжал;
Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал –
Наследье бранного востока.

Наезднику в горах служил он много лет,
Не зная платы за услугу;
Не по одной груди провел он страшный след
И не одну прорвал кольчугу.

Забавы он делил послушнее раба,
Звенел в ответ речам обидным.
В те дни была б ему богатая резьба
Нарядом чуждым и постыдным <...> [2, с. 36].

Заметим кстати, что «кинжальный» мотив развивался в стихах М. Лермонтова 1838 г. достаточно последовательно. Поэт как будто испытывал разные подходы к нему. Так, в стихотворении «Кинжал», казалось бы, не предполагается никакой символики:

Люблю тебя, булатный мой кинжал,
Товарищ светлый и холодный.
Задумчивый грузин на месть тебя ковал,
На грозный бой точил черкес свободный <...> [2, с. 31].

Связь образа холодного оружия с мотивами мщения, борьбы за свободу, а значит – и гордой доблести вошла к тому времени в русскую поэтическую традицию. Сравним у А. Пушкина: «...Свободы тайный страж, карающий кинжал, // Последний судия позора и обиды» («Кинжал», 1821)¹. Однако уже во второй строфе лермонтовского стихотворения кинжал предстает в другом качестве:

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья <...> [2, с. 31].

Приняв подарок как *знак* любви и памяти, лирический герой видит в нем сначала отблеск глаз красавицы, а затем «страннику ... пример небесполезный»:

Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный [2, с. 31].

¹ Правда, в «Песни о вещем Олеге» (1822) А. Пушкин не без основания называет кинжал «лукавым».

Таким образом, в лирическом сюжете данного стихотворения образ кинжала развивается от конкретно-предметной трактовки (оружие, полученное в подарок и ассоциативно связанное с идеями мести и свободы) до символической (знак памяти любящего сердца; пример душевной твердости и верности). Связь с темой любви этот образ сохраняет и в стихотворении «Как небеса твой взор блистает...»:

За звук один волшебной речи,
За твой единый взгляд,
Я рад отдать красавца сечи,
Грузинский мой булат;

И он порою сладко блещет,
И сладостней звучит,
При звуке том душа трепещет
И в сердце кровь кипит.

Но жизнью бранной и мятежной
Не тешусь я с тех пор,
Как услышал твой голос нежный
И встретил милый взор [2, с. 33].

Итак, выбирая между «мятежной жизнью» и любовью, лермонтовский герой отдал предпочтение второму. О примере верности и твердости он, похоже, забыл, но вспомнит – в стихотворении «Поэт». Грозное оружие («Не по одной груди провел он страшный след»), орудие мести («Звенел в ответ речам обидным»), соучастник в забавах и молитвах, кинжал верно служил своему хозяину-горцу, «не зная платы», гнушаясь богатым убранством, пока не стал трофеем «отважного казака», товаром «в походной лавке армянина». Наконец, сменив «простые ножны» на дорогую отделку, «Игрушкой золотой он блещет на стене – // Увы, бесславный и безвредный!» [2, с. 36]. **Безвредный, но опять-таки небесполезный**, поскольку история кинжала дала совершенно новое направление мысли лермонтовского героя:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговеньи? <...> [2, с. 37].

Вспомним, что и кинжал получил «отделку *золотую*», правда, не по своей воле.

Жалкому меркантильному настоящему не сравниться с величавым минувшим, когда звук могучих поэтических слов:

...Воспламенял бойца для битвы,

Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы <...> [2, с. 37].

Необходимость для битвы, пира (забавы), молитвы – все эти мотивы обосновывают кажущийся вначале неожиданным параллелизм между историями поэта и кинжала. Правда, совсем не упомянуто о любви, зато в размышлении о великой миссии поэта появляется новый и, возможно, главный аргумент:

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных <...> [2, с. 37].

Благородная мысль всегда проста и правдива, но в «нашем ветхом мире» искренность приравнивается к глупости, ценность же придается не подлинному, а мнимому («Нас тешат блески и обманы»). Таким образом, печальная судьба кинжала, превратившегося из товарища свободолюбивого героя в дорогую игрушку и предмет тщеславия, действительно подобна незавидной участи современного поэта, забывшего (принужденного забыть?) о своей провиденциальной миссии. Начатое как нейтральное повествование, стихотворение «Поэт» постепенно перерастает во взволнованную обличительную речь и завершается дерзким вызовом:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?... [2, с. 37]

На него нельзя было не ответить. Первым откликнулся, хотя и несколько опосредованно, сам же М. Лермонтов. В своем последнем стихотворении он представил беспощадно-откровенное признание «осмеянного пророка». Побитый камнями, тот «бежал из городов». В пустыне ему «покорна земная тварь», его «слушают звезды», но «ближним своим» он «небесполезен» лишь как поучительный пример глупца и неудачника:

«...Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, как худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!» («Пророк», 1841) [2, с. 88].

В другом отклике указание на претекст дано предельно прямо. В качестве эпиграфа к своему стихотворению «Кинжал» (1903) В. Брюсов использовал вторую и третью строки из последнего катрена лермонтовского «Поэта» и немедленно вступил в диалог:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры¹ <...> [3, с. 180].

Как видим, внимание В. Брюсова сразу же переносится на образ поэта, а предметные характеристики кинжала сведены до минимума. Они служат для упрочения связи с претекстом и трактуются символически. Все стихотворение представляет собой эмоциональный монолог (у М. Лермонтова, как мы помним, было обращение к поэту во втором лице). Как бы парируя лермонтовский упрек, поэт у В. Брюсова объяснил причину своей недавней отстраненности от общего дела:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века, загадочно былые.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы <...> [3, с. 180].

Следовательно, поэт не «утратил свое назначение» в компромиссах с пошлой действительностью, а презрительно от нее отвернулся, не надеясь что-либо изменить. Однако при первой возможности (символы «бури», «грозы») герой В. Брюсова смело бросился в водоворот социальных потрясений (Лермонтов говорил шире – о «днях торжеств и бед народных»). «Едва раскинулись огнистые знамена», он превратился в «песенника борьбы» и «вторит грому с небосклона».

Это поведение не пророка и провидца, не властителя дум, которому «в немом благоговенье внимает свет», а человека, готового идти в общем строю, *быть нужным* в решительный, судьбоносный момент истории. Последнее качество входило, как мы помним, также в концепцию М. Лермонтова, и, «подхватывая» открытый им параллелизм, В. Брюсов превратил его в эффектную метафору:

Кинжал поэзии! Кровавый молний свет,
Как прежде, пробежал по этой верной стали,
И снова я с людьми, – затем, что я поэт.
Затем, что молнии сверкали [3, с. 180].

¹ То есть В. Брюсов действует подобно М. Лермонтову, который в своем стихотворении «Пророк» непосредственно – и полемически – продолжил «Пророка» пушкинского.

Таким образом он стремился утвердить возможность и необходимость реализации в современной действительности того идеала поэта-подвижника, который М. Лермонтовым был отнесен к героизированному прошлому. Но вместе с тем метафора «кинжал поэзии» кажется несколько односторонней в сравнении с лермонтовским претекстом, где кроме параллелизма *кинжал – поэт* звучат сравнения поэзии с «чашей для пиров», «фимиамом в часы молитвы», голосом вечного колокола, даже с Божьим духом, а в конце поэт прямо назван пророком. В. Брюсов же «приравнял перо» к клинку, а потому и дал своему стихотворению о призвании поэта заглавие «Кинжал».

Казалось бы, на поставленный в 1838 году вопрос дан ответ, смысловой круг замкнулся, но именно после этого к диалогу русских мастеров слова подключается В. Короткевич, предлагая взглянуть на ситуацию иначе¹.

Выражается это в следующем. Во-первых, белорусский автор, как мы помним, назвал свое стихотворение «Паэт», хотя в тексте о поэте и поэзии прямо вообще ни разу не упоминается. Во-вторых, как явствует из его лирического рассуждения, кинжал, а также нож, сабля и меч – это метафоры, более подходящие для характеристики гражданина, борца, которому поэтом быть не обязательно, а может быть, и не следует (позволим себе так перефразировать ставшее крылатым выражение Н. Некрасова). Для него смыслом жизни являются политические битвы, «война за волю», противостояние стальным «доспехам» и т. п. Если так «переориентировать» брюсовскую метафору кинжала, то какой же образ тогда лучше всего подойдет для воплощения заглавной идеи? Логически развивая начатую мысль, В. Короткевич приходит к закономерному выводу: это брусок, без которого ни один клинок долго не прослужит. Правда, столь смелая метафоризация скромного рабочего инвентаря, казалось бы, не может быть согласована с высоким предметом лирического раздумья, зато она вполне соответствует национальному менталитету белорусов, в котором важное место принадлежит практическому здравому смыслу и суровому жизненному опыту крестьянина-труженика. Заостряя парадоксальность своего художественного решения, В. Короткевич изображает брусок в подчеркнуто обыденных, приземленных обстоятельствах:

Няма ў яго ні выстрыя, ні джала,
Патрэбен ён хіба сярам крывым,

¹ В. Короткевич поступал так не единожды: достаточно вспомнить, например, его стихотворение «Прыўкрасная пальма» (1967).

<...>

І на папрок, чаму не йдзе ён біцца,
Чаму ён не падобны да мяча,
Ён сціпла спіць у нейкай там брусніцы...

Вся возвышенно-романтическая героиня отдана клинкам: «Пакуль нажы не зазвіняць у бітве // І шаблі горда не ўзнясуцца ў бой»; «Палонны нож – як спынены парыў...» и т. д.

Однако и работа бруска изображается с помощью узнаваемых поэтических образов («спявае ціхую малітву») и аллюзий («Ды зрэдку іскры кіне над сабой» – прозрачное напоминание о стихотворении А. Одоевского). С одной стороны, они достаточно точно передают впечатление от процесса затачивания клинка (предметное значение), с другой – иносказательно соотносятся с поэзией, одним из перифрастических наименований которой является песня («И песня с бурей вечно сестры»). Соединение в метафоре бруска обоих этих смыслов весьма убедительно выражает представление В. Короткевича о миссии поэта. Она в том, чтобы «затачивать» умы, единой искрой мгновенно осветить истину и дать людям верные жизненные ориентиры. Ради этого поэт, не претендуя на романтико-героический ореол, ведет свой скромный, скрытый от посторонних глаз труд, который, действительно, в чем-то близок крестьянскому (сеятель), а в конечном итоге «любому труду родствен» (В. Маяковский) и угоден Богу, как молитва. Смирненно исполняя свой долг, а не гордо уходя «в века, загадочно былые», певец все же бросает вызов жестоким обстоятельствам:

Спявае нож у час вайны за волю,
Брусок – у рабства час спявае ён.

Таким образом, пение символически представляет здесь еще и высший уровень самореализации личности в патриотическом служении. «Клинка» осуществляют его в борьбе, «брусок» – в творческом труде, который изнутри взрывает «время рабства». Что же до возможности непосредственного участия поэта в «войне за волю», то и она не исключается:

Калі ж залье крывёй радзімы пожні,
І пойдзе гнеў да эшафотных стром,
І зломіцца аб сталь кінжал апошні –
Ну што ж?
Тады ўжо можна і бруском.

Итак, последняя, крайняя мера против врагов свободы родины. Почему? Разумеется, тут многое зависит от личного выбора.

Но если судить в более широком масштабе, то стоит вспомнить, что лишь для бездушной авторитарной системы любой человек – простой «винтик» и «незаменимых нет»; народ же, как правило, умеет ценить своих поэтов, и не только в силу их «полезности».

Эта идея весьма оригинально выражена В. Короткевичем в стихотворении «Афіцэру Лісаневічу» (1979), которое в сборнике «Быў. Ёсць. Буду» следует почти сразу же за стихотворением «Паэт». Авторская мысль обращена здесь к реальному человеку, известному лишь тем, что он мужественно отверг «предложение, от которого невозможно было отказаться», и не вызвал на дуэль М. Лермонтова. Как всегда, смело обнаруживая в истории отражение своей современности, белорусский поэт вложил в уста Лисаневича следующую решительную отповедь провокаторам:

...Я яго не люблю... Вы казалі: «Гадзёныш...»
Але вы, калі праўды тут трохі й ёсць,
Пашукайце іншых,
Ад моху зялёных,
Што ўздымуць руку на сваю маладосць.
Вы там можаце мне балбатаць аб годнасці,
Абцяцаць... (– вашу маць!.. –)... кайданы не куць...
Ды на Слова Народа, на Сэрца Народа
Не ўздыму я ніколі сваю руку <...> [1, с. 249].

В итоге можно утверждать, что замысел стихотворения В. Короткевича «Паэт», несомненно, возник в диалоге автора с русскими мастерами слова Золотого и Серебряного века. Так, смелое уподобление поэта бруску могло появиться только как полемический отклик на «Кинжал» В. Брюсова с его метафорой «кинжал поэзии». При этом белорусский мастер солидаризировался с М. Лермонтовым, который в своем стихотворении «Поэт» установил параллелизм *историй* кинжала и поэта, но вовсе не отождествил их. Согласно М. Лермонтову, поэт – «воспламенитель бойцов» (а не боец), «отзыв мыслей благородных» и носитель Божьего духа; в этом выражается его патриотическая и провиденциальная миссия. В. Короткевич придерживался сходного понимания и выразил его с помощью неожиданной, полемически заостренной метафоры бруска¹. При этом он однако не использовал лермонтовский принцип

¹ При всей оригинальности такое образное решение имеет поддержку в опыте В. Шекспира. Среди действующих лиц его комедии «Как вам это понравится?» (1600) заметное место принадлежит шуту по прозвищу Оселок (т. е. «точильный камень»). Это остроумный человек, помогающий, по словам Розалинды, «оттачивать свое остроумие» другим. Оселок мыслит парадоксально; например: «Чем поэзия правдивее, тем больше в ней вымысла» (перевод В. Левика).

композиции «пример – толкование», а ограничился одним ино-сказательным планом, справедливо полагая, что заглавия «Поэт» и умело налаженных интертекстуальных связей вполне достаточно для того, чтобы направить мысль читателя в нужное русло.

Список литературы

1. Караткевіч, У.С. Збор твораў: у 8 т. / У.С. Караткевіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1987-1991. – Т. 1: Вершы. Паэмы, 1987. – 431 с.
2. Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – М. : Художественная литература, 1983-1984. – Т. 1: Стихотворения, 1983. – 446 с.
3. Брюсов, В.Я. Избранное / В.Я. Брюсов. – М. : Издательство «Правда», 1982. – 464 с.

Factors influencing the creative history of V. Korotkevich's poem «The Poet» in particular the importance of the intertextual links of the studied work with the poems of M. Lermontov and V. Bryusov, as well as some other Russian poets.

Key words: poet and his vocation, intertextual relations, symbol, parallelism, metaphor.

Литература рубежа
XX–XXI веков:
динамика жанров,
стилей, топики

Экфрасис как индикатор смены эпох

(Ван Гог и его картины в произведениях С. Гансовского и
Д. Бавильского)

Ставится вопрос о том, что сравнение экфрастических интерполяций в произведениях С. Гансовского «Винсент Ван-Гог» (1970) и Д. Бавильского «Едоки картофеля» (2002) дает представление о смене ценностных парадигм и эстетических моделей на переломе эпох от модерна к постмодерну, а также функций экфрасиса в прозаическом тексте.

Ключевые слова: экфрасис, проза, Ван Гог, С. Гансовский, Д. Бавильский, модерн, постмодерн.

Экфрасис сегодня является одной из самых разрабатываемых в литературоведении проблем. Сущность экфрасиса, его функции в тексте, типология, исторические формы, методология анализа – лишь немногие из аспектов, вызывающих постоянный интерес и дискуссию. Сравнение экфрастических описаний в произведениях разных авторов дает представление о смене ценностных парадигм и эстетических моделей на протяжении полувека. Анализу нравственных и эстетических метаморфоз в русском литературном пространстве посвящена данная статья.

Выразительный эпизод в истории русского экфрасиса представляет освоение творчества Ван Гога. В России имя нидерландского художника становится известным широкой публике постепенно. Уже в начале XX в. некоторые его картины были куплены русскими собирателями С.И. Щукиным и И.А. Морозовым и экспонировались в Эрмитаже и Музее изобразительных искусств им. Пушкина. В 1935 г. в русском переводе были изданы письма Ван Гога. Однако только в период «оттепели» возникает интерес к его личности и наследию: в течение полутора десятилетий появляются драма Е. Евтушенко «Ван-Гог» (1957), стихотворения

А. Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» (1958), Л. Губанова «Ван Гог» (1964), А. Кушнера «Зачем Ван Гог вихребразный...» (1969); выходит русский перевод повести И. Стоуна «Жажда жизни» (1961), следом появляется книга Н.А. Дмитриевой «Винсент Ван Гог» (1962), переиздаются «Письма» художника (1966). Завершают эту своеобразную «волну» повесть С. Гансовского «Винсент Ван-Гог» (1970) и перевод книги А. Перрюшо «Жизнь Ван Гога» (1973). Немаловажным фактором освоения творчества художника в этот период стала выставка его картин и рисунков в Москве в апреле 1971 г. Вторая волна интереса к Ван Гогу, хотя и не столь заметная, падает на первые десятилетия XXI века, когда друг за другом выходят два романа с одинаковым названием «Едоки картофеля», связанные с одноименной картиной художника, – Д. Бавильского (2002) и Н. Ивеншева (2005), а также стихотворение Е. Рейна «Пейзаж в Овере после дождя» (2013). В данной статье поставленная в заглавии проблема будет рассмотрена на примере произведений С. Гансовского и Д. Бавильского.

Нельзя не заметить, что доминантой первой волны была трагическая жизнь Ван Гога, которая, с одной стороны, была обусловлена интересом литературы в это время к человеку, к судьбе творческой личности в мире, с другой стороны – неоднозначностью и противоречивостью процесса освобождения советского общества от наследия сталинской эпохи, память о которой еще была жива в сознании народа, прежде всего интеллигенции.

Так, в повести известного фантаста С. Гансовского «Винсент Ван-Гог» (так в оригинале. – Т.А.) рассказ о трагической судьбе художника и его картинах, полемически заостренный против бытовых представлений об искусстве, направлен на утверждение ценности человека. Фантастическое допущение: путешествие во времени, благодаря которому рассказчик смог несколько раз встретиться с Ван Гогом в разные периоды его жизни и наблюдать процесс психологической и творческой эволюции художника от неуверенного в себе, но бесконечно преданного своему ремеслу мастера к знающему себе цену и уже смирившемуся с участью непризнанного гения-одиночки творцу и затем к больному, измученному неудачами и нищетой, отрешенному от жизни и окружающих болезнью «вечному неудачнику», – дает возможность показать трагическую судьбу Ван Гога, но и постепенное становление героя, который сначала проникается сочувствием к художнику, а затем начинает понимать смысл его картин.

От этики к эстетике, от открытия прекрасного в человеке, преданном своему предназначению, к осознанию искусства как

пути к миру прекрасного – такая логика построения сюжета обусловлена ориентацией повести на массового читателя, для которого было характерно артикулированное в повести представление об искусстве XX в. как о непонятной «мазне», далекой от жизненного правдоподобия. Рассказчик поначалу убежден, что слава Ван Гога, как и других великих мастеров, создается критиками:

Почему он считается великим художником? В чем его гениальность? <...> На пейзажах деревья – двумя-тремя мазками, дома – грубыми пятнами. Если он делает, например, огород, то не разберешь, что там посажено – капуста или салат. Нигде нет отделки, этакой, знаете, старательности, повсюду поспешность, торопливость, небрежность. Впечатление, будто все, что он видел, ему хотелось огрубить, исказить, искорежить. Я начинаю догадываться, что слава большинства знаменитых художников, а может быть, и поэтов – не столько их заслуга, сколько результат шумихи, которую позже поднимают всякие критики и искусствоведы. Каждому из нас с детства попросту вколачивают в голову, что, скажем, Шекспир и Микеланджело – это гении, а без такого вколачивания мы бы их ни читать, ни смотреть не стали [1].

Ценность картин Ван Гога для рассказчика на первых порах определяется их рыночной ценой – именно поэтому он раз за разом предпринимает вылазки в прошлое, намереваясь, вернувшись, продать похищенные полотна, чтобы стать владельцем бесчисленных богатств. Читателю вместе с рассказчиком предстоит понять, что ценность искусства измеряется не денежным эквивалентом, а тем, что художник в своих картинах «открывает какой-то другой мир, позволяет увидеть все вокруг свежими глазами» [1].

Нельзя не заметить, что С. Гансовский в своем восприятии картин Ван Гога исходит из этической оценки, что объясняется общепринятыми в эпоху соцреализма представлениями об утилитарном – воспитательном назначении искусства. Именно поэтому собственно экфрастические элементы в повести С. Гансовского носят откровенно дидактический характер, отражая не столько стремление автора понять и истолковать картины художника, сколько вновь и вновь доказать их ценность, но в первую очередь познавательную:

в звездах Ван Гог видел не только светлые точки, как все мы, но прозрел огромные короны, простирающиеся на миллионы километров, уловил всеобщую связь всего со всем, поэтическую зависимость нашей жизни от тех таинственных процессов, что происходят в космосе, – зависимость, которую лишь впоследствии открыл ученый Чижевский.

И не только это! Меня осеняет, что, развиваясь от вещи к вещи, Ван Гог предвидел проблемы, которые лишь столетием позже стали перед человечеством, когда природа, будто бы уже покоренная, выкинула новый вольт, доказав, что нельзя быть ее господином, а можно – только другом и сотрудником [1].

Искусство, таким образом, приравнивается к науке, художник – к ученому, сам автор, логикой аргументации, как ни парадоксально, – уподобляется своему герою.

Недооценка эстетической функции искусства проявляется и в описаниях картин Ван Гога в повести Гансовского. Его экфрасисы акцентируют демократическую направленность творчества художника, утверждают мнемоническую функцию искусства, которое запечатлевает (фотографирует) время, – эти аргументы писатель противопоставляет расхожему мнению об искусстве вообще и прежде всего об искусстве XX века как о ненужном, не приносящем практической пользы занятии. Закономерно, что наиболее развернутое описание в повести посвящено картине Ван Гога «Едоки картофеля», которое в контексте поставленной в статье проблемы представляет интерес, потому что в начале XXI в. она окажется в центре романа Д. Бавильского.

Выбор картины «Едоки картофеля» (1885) несколькими писателями поразителен прежде всего потому, что в его наследии она занимает особое место: это единственное полотно, «созданное по законам и правилам классического искусства» [2, с. 9]; хотя картина получила известность как первое крупное законченное произведение художника, в ней еще не чувствуется будущий постимпрессионист, новатор, создатель нервной, экспрессивной техники, выразившей его смятенный болезнью внутренний мир, – в «Едоках картофеля», по собственному признанию художника, он стремился писать крестьян так, «словно ты сам один из них, словно ты чувствуешь и мыслишь так же, как они» [3, с. 240]; в письмах периода работы над данной картиной очевидна ориентация художника на реалистическое искусство, в первую очередь на его демократическую традицию.

Тем не менее, картина важна как этап поиска художником своей индивидуальности. Известно, что Ван Гог много работал над ней: в Музее Ван Гога в Амстердаме вместе с окончательным вариантом выставлено множество рисунков, набросков, зарисовок. Едва ли не впервые Ван Гог пишет не с натуры, а по памяти, добиваясь не внешнего сходства, а ощущения правды жизни и главное – передачи своего видения. Впервые именно в этой картине он осознанно преодолевает традицию голландских масте-

ров, в первую очередь Милле, который был ему особенно дорог своим вниманием к жизни крестьян. Однако классическая концепция искусства, в основе которой лежит идеализация мира и гармонизация его противоречий и которую вслед за великими голландскими мастерами разделял Милле, была чужда Ван Гогу: «Красота для него равнозначна истине – пусть даже эта истина мучительна и мир таков, как он есть» [4, с. 159]. Поиски новой эстетики означали поиск новых художественных решений. Думая о простых людях, которые тяжелым трудом добывают свой хлеб, художник не сразу нашел колористический образ картины: «цвет, в котором они теперь написаны, напоминает цвет *очень пыльной картофелины, разумеется, неочищенной*. Переделывая их, я вспоминал меткую фразу, сказанную о крестьянах на картине Милле: “Кажется, что его крестьяне написаны той самой землей, которую они засевают”» [3, с. 240; курсив автора. – Т.А.]. В письмах он подробно рассказывает о том, как добивался экспрессии композиции, жестов и мимики изображенных на картине людей, эмоциональной и психологической выразительности цвета. Это было новое понимание правды в искусстве, которая означает не фотографическое копирование или идеализацию действительности, а выражение ее внутренней сущности – через индивидуальное ее понимание.

В работах искусствоведов даются разные интерпретации содержания и образности картины. М. Гордеева приводит слова исследователя творчества Ван Гога Х. Грэтца:

Каждый из них кажется одиноким и изолированным, между ними нет живого общения. Они не смотрят друг на друга... Но есть одна объединяющая деталь в этой мрачной атмосфере изоляции – горящая лампа, символ его (Ван Гога) любви, свет, несущий утешение им в их одиночестве, от которого он сам так много страдал всю жизнь [2, с. 11–12].

Комментируя эти слова, автор пишет:

Герои картины действительно не смотрят друг на друга, да им это и не нужно, поскольку они связаны между собой прочным внутренним единством – чувством рода. Художник мастерски передает мрачный уют их дома – полутемного простого жилища, где нет ничего лишнего, только самое необходимое <...> [2, с. 12].

И. Стоун в биографическом романе о Ван Гоге, рассказывая об итоге мучительной работы художника над полотном, дает следующую интерпретацию картины, почти буквально воспроизводя слова ее создателя и в то же время фиксируя важный аспект картины:

Он писал композицию в тоне картофеля – доброго, пыльного, нечищеного картофеля. Грязная домотканая скатерть на столе, закопченная стена, лампа, подвешенная к грубым балкам, Стин, подающая отцу дымящуюся картошку, мать, наливающая черный кофе, брат, поднесший чашку ко рту, – и на всех лицах печать спокойствия, терпеливого смирения перед извечным распорядком вещей. <...> Он уловил то непреходящее, что живет в преходящем. Брабантский крестьянин никогда не умрет [5, с. 274].

Таким образом, ключевые смысловые аспекты картины можно определить как *одиночество, чувство рода, изнуряющая и отчуждающая людей повседневность, вечное в преходящем*.

Вернемся к повести С. Гансовского, чтобы привести две обширные цитаты из нее – сначала описание картины «Едоки картофеля»:

Люди неподвижны вокруг блюда с картошкой, но в то же время двигаются, они молчат, но я слышу их немногословную речь, ощущаю мысли, чувствую их связь друг с другом. Такие вот они - с низкими лбами, некрасивыми лицами, тяжелыми руками. Они работают, производя этот самый картофель, грубую ткань, простые, первоначальные для жизни продукты. Они потребляют многое из того, что делают, но какая-то часть их тяжелого труда в форме налогов, земельной ренты и тому подобного идет на то, чтоб у других был досуг; из этой части возникают дворцы, скульптуры, симфонии, благодаря ей развиваются наука, искусство, техника.

Мужчина протянул руку к блюду, женщина тревожно смотрит на него, уж слишком усталого, – почему-то он не ответил на ее вопрос. Старик дует на картофелину, старуха, задумавшись, разливает чай. Ей уже не до тех конфликтов, что могут возникать между молодыми, она знает, что маленькую размолвку или даже ссору поглотит, унесет постоянный ток жизни, в которой есть коротенькая весна, быстрые мгновения любви, а потом все работа, работа, работа... [1].

В отличие от И. Стоуна, русский писатель «не видит» колористическое решение картины, поскольку его восприятие определяется господствующей в общественном сознании оценочной парадигмой, в которой доминирует апология «человека труда». Безусловно, это не противоречит пафосу Ван Гога, который в большинстве писем последовательно подчеркивает свои демократические взгляды. Однако в письмах художник говорит и о постоянных поисках своего стиля, новых художественных решений. Вместо этого в повести С. Гансовского – авторский развернутый публицистический комментарий, своего рода «мораль»:

Эти едоки картофеля как будто бы не оставили ничего сверкающего, заметного на земле в общей летописи племен и государств, но их трудолюбие, неосознанное, почти механическое упорство, с которым они боролись за собственную жизнь и своих близких, позволили человечеству перебиться, перейти тот опаснейший момент истории, когда все держалось на мускульной силе, когда человек как вид в своем подавляющем большинстве попал в условия, пожалуй, худшие, чем у животных, когда уже кончилась эпоха его биологического совершенствования, но еще не вступили другие факторы. Им было трудно, крестьянам, ткачам с серыми лицами, но они позволили нам сохранить человечность и выйти в будущее, к возможностям глубокого всестороннего контроля над окружающей средой...

С трепетом, с волнением я начинаю понимать, что же сделал Ван Гог - художник. Он оставил нам их, этих темных работяг, не позволил им уйти в забвенье. Но более того, он намекнул, что будущим изобильем благ, стадионами, театрами, вознесшимися ввысь городами-мегаполисами, каким например, стал Париж к 1995, и всякими другими чудесами, которых еще и в мое время не было, мы обязаны и будем впредь обязаны не льющемуся с нашего светила потоку энергии, не гигантским силам, удерживающим вместе частицы атомного ядра, а человеческому сердцу [1].

Оба писателя акцентируют способность живописи сохранить для будущего облик уходящей в прошлое жизни, приравнивая искусство художника и фотографа, но аргументируют свой вывод по-разному: И. Стоун отмечает момент эстетической типизации (художник выявляет «непреходящее в преходящем»), Гансовский актуализирует характерный для соцреалистического искусства пафос «оптимистической трагедии» – «жизнь как жертва во имя будущих поколений».

Очевидно, что экфрасическое включение в повести С. Гансовского выполняет скорее иллюстративную функцию, помогая читателю представить картину Ван Гога и познакомиться с его творчеством. Эту же функцию поддерживают и многочисленные упоминания о других картинах художника. Заметим, что развернутого описания в повести заслужила только картина «Едоки картофеля», что объясняется, очевидно, ее более «литературным» по сравнению с другими, более поздними полотнами, сюжетом, а также демократической направленностью. Закономерно, что экфрасис по существу представляет собой пересказ сюжета картины; диалог писателя с художником и читателем ограничен рамками публицистического комментария.

Повесть Д. Бавильского (2002) отчетливо демонстрирует изменения как в общественной атмосфере, так и в отношении к искусству и его восприятию, обусловленные наступлением эпохи постмодерна в его специфическом воплощении на постсоветском пространстве: коммерциализация и массовизация культуры, отказ от установок модерна на пропаганду науки и – шире – знания, в рамках которого рассматривалось и искусство; торжество общества потребления, упрощение картины мира до горизонтальной повседневности.

Бавильский определяет современность ключевыми словами «редукция», «имитация» и «опустошение», которые в тексте подерживаются мотивами искусственности жизни, отсутствия духовного стержня, придающего сюжетную завершенность человеческому существованию, и тотального обесмысливания еще совсем недавно значимых понятий и знаков. Героиня повести, смотрительница музея в городе Чердачинске¹ Лидия Альбертовна, женщина средних лет, существование которой механической повторяемостью напоминает течение мертвой реки в безжизненном черно-белом пространстве (сродни унылым черным пейзажам картин и набросков Ван Гога периода «Едоков картофеля»), где обитают такие же, как и она, «непрорисованные до конца люди». Ироническое именование повседневности героини «житием-бытием» подчеркивает отсутствие той духовной составляющей, которая привносит бытийный смысл в жизнь. Работая в музее, героиня не замечает полотен мастеров, ее место в пространстве изначально определено как положение «в закутке», ограниченном семейным бытом. Человек как «машина желаний», жизнь как выживание, семья как лишенное объединяющего центра совместное пребывание в коммунальной квартире, любовь как привычка или секс и игра, искусство как средство вложения или получения денег, творчество как профессия, творец как ремесленник; поэзия как совокупность цитат с выхолощенным вне контекста содержанием и потому приобретающих иной, окказиональный и удобный для цитирующего смысл, – все базовые этические и культурные основания прежней эпохи обесценились и превратились в означающие без означаемого. При этом Бавильский далек от мысли, что опустошение жизни характерно только для русской провинции: зеркальность эпического повествования и акцентированный прием двойничества убеждают читателя в том, что и западная – расцвеченная всеми красками и

¹ Под этим названием скрывается не только город Пермь, как следует из путевых заметок Д. Бавильского (см.: [7]), но в целом российская провинция.

благами цивилизации – жизнь в своей примитивной повседневности ничем не отличается от постсоветской. Процесс опустошения, таким образом, носит глобальный характер.

Картина Ван Гога в романе Бавильского выступает в качестве зеркала, в котором современность должна увидеть себя и осознать произошедшие изменения – с одной стороны ментальные, с другой стороны – цивилизационные. Главным образом это со- и противопоставление эпох – конца XIX-го и начала XXI-го веков – осуществляется на уровне мотивной структуры, где постоянно фигурирует мотив поедания картофеля: встреча героев в семейном кругу сопровождается поеданием «простой и грубой» пищи – горячей, рассыпчатой картошки, в то время как городское пространство связано с картофельными чипсами, Макдональдсом, в котором все продукты поразили героиню непохожестью «на свои естественные первообразы». Чипсы выступают как метонимическая замена и символ искусственности современного мира. В то же время – по Бавильскому – цивилизационные изменения не принесли изменений духовных: крестьяне на картине Ван Гога, при всей грубости их внешнего облика и отупляющей неодоухотворенности повседневной жизни, несут своеобразное обаяние цельности и, как отмечали многие исследователи, единства, в то время как современное поколение, освобожденное от необходимости много и тяжело работать, представителем атомизированным, страдающим от одиночества, циничным и бездуховным, при этом бездуховность сочетается с поверхностной образованностью – осведомленностью, когда культура утрачивает свое креативное начало, воспринимается на уровне штампов и используется как повод для самодемонстрации.

В свою очередь имя Ван Гога для нового поколения утратило свою трагическую ауру и стало знаком странного, девиантного, едва ли не анекдотического поведения («Что? Какой Ван Гог? <...> – Ну который ухо себе отрезал...<...> Ах, ухо...» [6]); служительница музея, работник культуры, Лидия Альбертовна не знает и не испытывает интереса к искусству («А когда в самом деле ей на Филонова смотреть? После долгого рабочего дня, что ли?»; «Что за публика ходит на этого Ван Гога? И что за Ван Гога, вообще, такая...» [6]); неисповедимыми путями попавший в провинциальный город набросок картины «Едоки картофеля» («интимная почеркушка рыжего безумца» [6]), с одной стороны, становится элементом городского текста («в каждом втором лирическом сборнике местного разлива поминался этот *странный* старинный шедевр, закладывавший таким, что ли, образом осо-

бость местной культурной мифологии, вообще-то весьма бедной на имена и события»), с другой стороны – вызывает недоумение у посетителей, привлеченных в музей рекламой и громким именем:

Разочарованные посетители недоуменно пожимали плечами:

угольная клякса, издали напоминающая трещину в небе, почерневшую, обуглившуюся молнию (и только позже, если приглядеться, из мрака начинали проступать осторожные фигуры людей, их перекрученные бедностью-бледностью лица), не пробуждала воспоминаний, не требовала отождествлений, не искала человеческого сочувствия [6].

Эстетический горизонт чердачинцев замкнут русским реалистическим искусством – морскими пейзажами Айвазовского, которыми «любят украшать свои толстостенные коттеджи новые русские» и которые воспринимаются как элемент дизайна, не требующий сопереживания и усилия духовного диалога с художником.

Бавильский исследует природу эстетического воздействия картин Ван Гога на зрителя. В сюжетном параллелизме: знакомство Лидии Альбертовны с творчеством художника совпадает с ее «запретными» отношениями с другом сына – воплощается авторская мысль о том, что пробуждение души и тела означает освобождение от сковывающих человека условностей и поведенческих стереотипов, от механического существования. Как и любовь, искусство возвращает человека к самому себе, помогает познать себя, свои тайные желания.

Выставка Ван Гога, как с самого начала подсказывает автор, стала «вирусом», который «все перевернул» и в жизни города, и в судьбе героини. Однако, если для городской интеллигенции выставка стала только очередной акцией – поводом для бесплатного фуршета и возможностью самопиара, а для остальных горожан обязательным мероприятием – посещением «для галочки», то для Лидии Альбертовны, высвободив годами подавляемое подсознание, – началом ее пробуждения, выхода из трансобразного состояния, охранительного торможения, защищавшего от беспокойных мыслей («думок»), точнее – от безмыслия.

Поначалу «неуютные, перекошенные» картины раздражают Лидию Альбертовну, попытка установить контакт с ними не удается:

Её раздражало в них буквально всё – яркие краски, грубые, шероховатые мазки, неявные, непонятные сюжеты. Особенно “достава-

лось” тем самым “Едокам картофеля”, в них царила почти непролазная мгла, депрессивная лампочка освещала искажённые бедностью и нелюбовью лица. Ужас. Мрак <...> на картинах его жизнь казалась обезображенной и раздетой. Будто бы содрали с окружающей Ван Гога действительности кожу, обнажили бухенвальдские рёбра, искорёженные истерикой сути, и отправили гулять по миру вот так, без штанов и доброжелательного отношения к натуре» [6].

Привычный уютный мир малых голландцев (в этом зале работала Лидия Альбертовна до зала Ван Гога) как бы узаконивал собственную жизнь героини с ее повседневными заботами, циклической повторяемостью событий, действий и мыслей. Ван Гог внес в паутину будней, обволакивающих и успокаивающих сознание, паническую тревогу – неудовлетворенность и желание выйти за пределы привычного круга жизни.

Однако взгляд её снова зацепился за одно из ваноговских творений, и в голове будто бы опрокинулся чан с крутым кипятком, чёрт подери, как же всё это меня раздражает своей неприручаемостью, своей дикостью. Чёрная, ободранная кошка с колючими, ненормальными глазами.

Ожесточённая, она набралась смелости, подошла к одному из небольших холстов. Мазки кровоточили. Густая, свернувшаяся уже кровь и лимфа, бурлящие в сосудах едва нацарапанного художником сюжета, разбегались по картине в разные стороны, шуршали по старым, заплесневевшим от времени венам. Лидии Альбертовне захотелось расплакаться. Но она не сдалась. Только перешла к следующему экспонату.

Настроение скакало, мгновенно переливаясь в противоположность.

Сердце стучало, готовое вырваться наружу. Но она не отступилась.

Вот, и снова то же самое: и на этой картине реальность переживала невидимые тектонические сдвиги, разломы, её точно гнуло и коржило.

Казалось, в ней сосредоточена боль такой силы, что голова идёт кругом, попутно вызывая самые неприятные ощущения: тошноту, рвоту, сильное опьянение, менструальные колики. Зачем же нужно столь чудовищное самоистязание? <...>

Столкновение с чужой, чуждой сознанию системой зрения состоялось [6].

Физиологическая реакция неприятия и отторжения картин Ван Гога по существу означает неготовность героини к честному осмыслению себя и своей жизни: художник «обжигал прутьями раскалённых эмоций, ненавязчиво объясняя, что всю предыду-

щую жизнь она строила не совсем правильно: мимо многого прошла, многого не понимала, существенного не заметила.

Ван Гог стучался в её сердце. И не находил ответа» [6].

Очевидна имплицитно присутствующая в тексте мысль о том, что если великое искусство возникает только «на полях» великих трагедий, то и диалог с ним становится возможным только после выхода из состояния духовной анемии: перелом и понимание искусства Ван Гога приходит к героине после катастрофического завершения «скандальной» любовной истории, неудачной попытки самоубийства, болезни, череды событий, которые прочитываются как метафорическая смерть, за которой должно последовать воскресение.

На эту возможность Бавильский указывает через эпизод в Музее Ван Гога в Амстердаме, где Лидия Альбертовна новыми глазами видит столь раздражавшую ее знаменитую картину:

На картине люди ели картошку. Чаша с золотистыми ломтиками дымилась.

Вилки, руки, лица – всё искорежено, перекручено напряжением, лампа коптит, все углы точно в саже. Медленно и печально. Тяжело, но не безнадежно. Есть в трудной, непростой жизни завораживающая правда, отчего становится легкомысленно легко, как будто ветер прощелестел по нескошенной траве: всё будет хорошо. Всё у нас получится.

<...> Чем дольше Лидия Альбертовна вглядывалась в занавешенную темнотой комнату, тем больше света она видела, тем больше тепла ощущала. Мгла постепенно отступала, лица становились очерченными, одухотворёнными, знакомыми и живыми. Проступала и скучная обстановка, мебель, посуда.

Лидия Альбертовна вспомнила внутренним зрением сюжеты малых голландцев, заученных во времена сидения на втором этаже наизусть, вспомнила кучкующихся в ночном хлеву “Волхвов”, обстоятельность “Тайной вечери”, где у апостолов такие же красивые крестьянские лица.

Вот и сейчас, глядя на “Едоков”, она слышала завывание зимнего ветра за окном, шевеление скотины за забором, дыхание вечности.

Нет, это не был “момент истины”, эстетический экстаз, выпрямивший течение жизни; влияние картины, наплывавшей на зрителей мутным пятном, психоделической кляксы, происходило незаметно. Вкрадчиво [6].

Новое восприятие свидетельствует о том, что к героине приходит понимание ценности собственной жизни с ее повседневными обязанностями и заботами, но за этим открытием стоит не возвращение к прежнему состоянию духовного сна, а открытие – через пережитый катарсис – своего внутреннего «я».

Верный постмодернистской иронии, Бавильский отвергает возможность мгновенного перелома в судьбе героини, предоставляя читателю возможность выбрать из нескольких вариантов финала наиболее соответствующий его представлениям о системе ценностей: Лидия Альбертовна, как констатирует автор, исчезает из пространства, и это исчезновение было связано с картиной Ван Гога, но было ли оно сопряжено с актом уничтожения ненавистного полотна, перевернувшего ее спокойную, не замутненную тревогами и раздумьями жизнь, или, наоборот, означало «уход» в картину как бегство от примитивной действительности в действительность, освещенную искусством, или как признание поражения в столкновении повседневности и вечности, – остается неясным. Дистанцирующая авторская ирония свидетельствует о том, что Бавильский не стремится влиять на читателя, пытаться внушать ему собственные представления об искусстве, более того, эти представления свободны от апологетических коннотаций: писатель-беллетрист фиксирует течение многоликой жизни, ее изменчивость и разнообразие, не оценивая и не пытаясь судить своих героев.

Таким образом, произведения С. Гансовского и Д. Бавильского, записывая эпоху, фиксируют изменения, которые произошли и в состоянии общества, и в отношении к культуре, и в понимании произведений искусства на переломе эпох от модерна к постмодерну, и собственно в типе экфрастических включений в текст. Оптимистическая устремленность в будущее сменилась депрессивной по своим последствиям редукцией времени и заикленностью на настоящем; уверенность в центральном положении культуры (как одной из форм познания мира) в жизни общества, обусловленная представлением о ее профетической функции, – выведением культуры на периферию в качестве одного из многих ремесел, значение которых ограничивается развлекательной функцией. Монологическая позиция Гансовского, который стремился приоткрыть читателю сокровища культуры, объяснить смысл произведений Ван Гога, у Бавильского сменяется – не диалогом, который все-таки предполагает разговор о ценностях, – высказыванием об анекдотичности жизни, в которой отсутствует смысл и все истины относительны, – в таком понимании картины нидерландского художника предстают только как выражение его болезненного состояния и как частный фрагмент мозаики жизни. Соответственно изменяется понимание сущности контакта зрителя с произведением искусства – от

поверхностного усвоения содержания, за которым стояло обязательное в представлении людей эпохи модерна расширение культурного кругозора, к отрицанию необходимости такого контакта и утверждению едва ли не «психоделического» воздействия искусства на подсознание человека. Закономерно, что экфразистические включения в текстах Гансовского и Бавильского выполняют разные функции – описания полотна с пересказом его «содержания» и акцентом на непреходящем гуманистическом (демократическом) значении творчества художника в повести «Винсент Ван-Гог» и одного из многих «зеркал» в изображении повседневности в романе «Едоки картофеля».

Список литературы

1. Гансовский, С. Винсент Ван-Гог / С. Гансовский // Урал. – 1970. – № 1–4. https://royallib.com/book/gansovskiy_sever/vinsent_van_gog.html
2. Гордеева, М. Винсент Ван Гог / М. Гордеева // Великие художники XX века: том 18. – М.: Изд-во «Директ-Медиа», 2009. – 48 с.
3. Ван Гог, В. Письма / В. Ван Гог. – Л.; М.: Искусство, 1966. – 604 с.
4. Перрюшо, А. Жизнь Ван Гога / А. Перрюшо. М.: Радуга, 1987. – 383 с.
5. Стоун, И. Жажда жизни: Повесть о Винсенте Ван Гоге / И. Стоун. – М.: Правда, 1988. – 480 с.
6. Бавильский, Д. Едоки картофеля / Д. Бавильский // Урал. – 2002. – № 10–11.
7. <http://magazines.russ.ru/ural/2002/11/bav.html>
8. Бавильский, Д. Ван Гог в Перми / Д. Бавильский // Урал. – 2013. – № 8. <http://magazines.russ.ru/ural/2013/8/11b.html>

The question has been discussed that the comparison of the ekphrastic interpolations in S. Gansovsky's «Vincent Van Gogh» (1970) and D. Bavilsky's «Potato Eaters» (2002) provides insight into the changing of value paradigms and aesthetic models at the turn of ages from modern to postmodern, and also the functions of ekphrasis in the prose text.

Key words: ekphrasis, prose, Van Gogh, S. Gansovsky, D. Bavilsky, modern, postmodern.

Римский текст в «Гении места» Петра Вайля

В статье рассматривается специфика функционирования римского текста в книге Петра Вайля «Гений места» (1999), обозначаются представленные в книге основные смысловые константы римского текста, а также связанный с ними мотивно-образный комплекс, выявляется художественное своеобразие вайлевской римлианы.

Ключевые слова: римский текст, образ Рима, городской текст, локальный текст, гений места, *genius loci*, П. Вайль

Римский текст является одним из самых древних и мифологизированных локальных текстов в силу своего многовекового функционирования в мировой культуре. Основа этого текста была оформлена еще в начале первого тысячелетия в поэзии Катулла, «Энеиде» Вергилия, впоследствии имела свои вариации в латинской поствергилианской поэзии, а также за пределами римской литературы – «в разноразличных европейских традициях Средневековья и Нового времени вплоть до наших дней» [1, с. 203].

Активное развитие римского текста происходит в мировой литературе XIX вв., когда формируется индустрия туризма (сначала элитарного, затем массового). Речь идет о таких значимых произведениях, как «Римские элегии» и «Итальянское путешествие» Гёте, «Коринна, или Италия» Ж. де Сталь, «Прогулки по Риму» Стендаля и др. В это же время оформляется и русская римлиана, ведущая отсчет от К. Батюшкова («пионера русской итальяномании») и Н.В.Гоголя как «главного творца русской версии мифа о Риме» [1, с. 203]. Именно в романтическую эпоху первой трети XIX века, в эпоху обострившегося национального самосознания и гражданского пафоса, представление об идеальной России корректируется сквозь призму иных локальных сверх-

текстов (прежде всего парижского и римского), погружение в которые обеспечивается усилившейся пассионарностью русских путешественников.

Одновременно формируется и «римский интерпретационный код» (Т.Л.Владимирова), который, в свою очередь, задает рецептивную модель римского текста в русской культуре. Основу этого интерпретационного кода составляет миф о Риме как Вечном и Священном городе, культурном истоке европейской цивилизации, центре некогда могущественной империи Древнего мира («город семи холмов и всей земли повелитель», в поэтической формулировке Катулла) – миф со своей уникальной мотивно-образной структурой, с набором устойчивых формул и сложившимся «ономастикомом». При этом в римском тексте находят отражение различные его аспекты: *«метафизический»* (соотношение города и мира, Рим как пространство любви), *исторический* (образы Древнего Рима и современного, тема падения Римской империи), *искусствоведческий* (архитектура, живопись, литература), *этнографический* (образы народа и народной культуры, римского карнавала), *психологический* (чувства и эмоции, порождаемые пространством Вечного города) и др.» [2, с. 7-8].

В постромантическую эпоху римский текст продолжает развиваться, варьируясь, уточняясь, оспариваясь, дополняясь новыми индивидуально-авторскими смыслами. В подобном диалектическом диапазоне приятия / опровержения проявляет себя римский текст и в книге российского писателя, журналиста и путешественника Петра Вайля «Гений места» (1999), основу которой составили путевые очерки, ранее публиковавшиеся в журнале «Иностранная литература» (1995–1998 гг.). «Гений места» – это этапное произведение автора, подготовленное к его пятидесятилетнему юбилею: «В ней перекрестились главные жизненные интересы – прежние и настоящие. Она в наибольшей степени – сумма моего опыта, мировосприятия» [3, с. 64].

Замысел и название книги отсылает, с одной стороны, к римской мифологии, в пантеоне которой существовало божество *genius loci* (гений места) – дух-покровитель того или иного конкретного места (города, деревни, горы, дерева), связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. По мнению П. Вайля, облик современного города как «точки приложения и проявления культурных сил» определяется гением места, «и представление об этом – сугубо субъективно» [4, с. 9], т.е. в любом объективно существующем локальном тексте Вайль оставляет зазор для проявления авторской субъек-

тивности. С другой стороны, в названии содержится скрытая отсылка к другой книге – «Душа Петербурга» Н.П. Анциферова (1922), впервые предпринявшего попытку описать город «как живую индивидуальность, которой хочешь не только поклониться (это знал и древний мир), но и познать ее», «раскрыть душу города», «провести процесс спиритуализации города» [5, с. 9].

Аналогичную процедуру «спиритуализации» городского пространства предпринимает и Петр Вайль, избирая в качестве нарративного фокуса судьбу и творчество определенного культурного деятеля. При этом повествование о разных городах выстраивается, как в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, – попарно: Афины – Рим, Руан – Париж, Вена – Прага и т.п. «Идея любой главы этой книги и состоит в двойном со- или противопоставлении: каждый город, воспринятый через творческую личность, параллелен другой паре “гений-место”». Немного перефразируем вайлевскую сентенцию: Рим не просто становится понятнее благодаря Петронию, а Петроний – благодаря Риму, но и соседняя пара – Афины-Аристофан – дает дополнительный ракурс [4, с. 9]. Авторский замысел поддерживается и соответствующим оформительским решением: с колонтитулов на смежных сторонах книжного разворота смотрят друг на друга портреты тех культурных персонажей, которых автор избрал для подобного со- и противопоставления. «Это глубоко субъективная книжка о том, что не только место влияет на человека, но и человек на место» [3, с. 62].

И здесь становится очевидным частичное расхождение интенций Анциферова и Вайля. Первый настаивал на предельной объективности авторской точки зрения: «genius loci требует ясного взора, не отуманенного хотя бы подсознательными, произвольными образами», – и припоминал ситуацию с немецкими романтиками, которые, не обнаружив в Риме своей фантастики, томились в нем и «наполняли его своими призраками». «Genius loci в этом смысле требует известного самозабвения, очищения себя от предвзятых, непроверенных впечатлений, от мало обоснованных желаний» [5, с. 9]. Вайль же спустя восемьдесят лет уже не стесняет себя строгими рамками, нарочито подчеркивая произвольность своего субъективного прочтения римского текста и справедливо полагая, что на пороге века XXI, в эпоху постмодерна, автору путевой прозы нет нужды ставить перед собой энциклопедические задачи – для этого существует обильная научно-популярная литература, в которой о мире «все уже сказано». Гораздо более важным представляется путешественнику опыт

самопознания и самовыражения, свободный от идеологических клише и литературоведческих штампов: «Чем больше вижу жизненных укладов, – пишет Петр Вайль, – тем точнее осознаю свой. Путешествия – для чего существуют? Это же не просто так – поехать и глазеть, не бегство от чего-то, это постановка самого себя в разные декорации» [3, с. 58].

Несмотря на то что в предисловии автор пишет о сознательном отклонении от литературных маршрутов и обращении к персоналиям других видов искусства («к живописцам, архитекторам, композиторам, кинематографистам»), книга получилась литературоцентричной по преимуществу. Подобный филологический ракурс позволил писателю создать неповторимый («странный») жанр, который не проходит «ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии» – «своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественных эссе, мемуара: результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов» [4, с. 10]. В этом оригинальном синтезе остроумного травелога, самоироничной исповеди и «веселой науки» с помощью парадоксального взгляда, раскрепощенного слова и свободного постмодернистского дискурса автор изживает травматичный опыт советской действительности и догматичной советской литературной критики.

Описанию Рима посвящена глава «Острова в океане», продолжающая афинскую главу «Путешествие в оазис». Соположение Рима и Афин в одном разделе («Квартира на площади») позволяет лучше проникнуться идеей Вечного Рима – города вне времени и пространства, средоточия цивилизации и культуры, города, в котором «любовь, кровь, поэзия, наука, мешанина языков и народов – все на одном пяточке» [6].

Рим для Вайля, прежде всего, – это город со стертыми временными границами, во внешних очертаниях которого подчеркивается его неизменность, неподверженность разрушительному влиянию времени (как в «призрачных» Афинах, где «о прошлом великолепии знаешь умозрительно» [4, с. 37]): «Снова и снова приезжая в город, убеждаешься в первоначальном подзрении: две тысячи лет назад он был таким же, как сегодня, минус мотороллеры» [4, с. 48]. Комический пуант («минус мотороллеры») лишь парадоксально заостряет опорную идею мировой римлианы о вечности этого города. Здесь памятники имперского Рима и современные городские реалии соседствуют бесконфликтно и непротиворечиво, как бы «подхватывая» друг друга системой рифмующихся декораций и лиц: «Из окна второго

этажа Палаццо Нуово, где по всем расчетам находится знаменитый “Красный фавн” (скульптура танцующего фавна из красного мрамора. – И.Б.), свешивается пухлый зад в алом трикотаже: искусство наглядно принадлежит народу. В зале, рядом с многосисечной Кибелой, присела немолодая и некрасивая женщина, кормит грудью ребенка». Сменяются эпохи, правители, режимы, но декорации остаются нетронутыми, их сущность не подвергается изменениям: «Рим не изменился даже в размерах: население при Нероне и Петронии – миллион-полтора. Отсечь никому не нужные окраины – и получится сегодняшний город в пределах семи холмов» [4, с. 51]. «По мосту Фабриция, построенному двадцать столетий назад, переходишь на остров Тиберину, с древних времен посвященный Эскулапу, – там и теперь, естественным образом, больница». Историческая сохранность города поверяется и личным жизненным опытом Вайля, использовавшего «римский транзит» для эмиграции из Советского Союза: «Я ходил этим путем на медосмотр в 1977 году, оформляя документы на въезд в Штаты: римский транзит входил в стандартный маршрут тогдашних советских эмигрантов» [4, с. 49].

Здесь время теряет присущие ему свойства необратимости и линейности, прошлое и настоящее существуют одновременно: сидящие возле Пантеона провинциальные панки с высокими пестрыми гребнями напоминают римских легионеров, а остатки виллы императора Максенция – недавно заброшенный завод. Более того, для Вайля бытие Рима связывается с мифологическим правременем, временем первотворения (по сути – вечностью), зафиксированным в коллективной памяти: «Только в Риме появляется странное ощущение, что город возник на земле сразу таким, каким ты его увидел, – так вся симфония целиком складывалась в голове Моцарта, и ее следовало лишь быстро записать. Рим записан в нашей прапамяти – потому его не столько узнаешь, сколько вспоминаешь» [4, с. 49].

Столетием ранее Павел Муратов в своих «Образах Италии» (1911–1912) отмечал величественность римских развалин, освобождающую наблюдателя от трагических эмоций и мыслей о бренности всего сущего: «Все, на чем останавливается здесь взор, – гробницы, но так долго обитала здесь смерть, что этот старейший и царственнейший из ее домов стал, наконец, самым домом бессмертия» [7, с. 22]. Вайль же, варьирующий идею Вечного Рима, видит перед собой уже не руинный пейзаж, а жизненное многоцветье и «телесную» полноту города: «Этим камням не подобает имя руин или развалин: во вьющихся побегах плюща, в

свисающих гроздьях лиловых глициний они красочны и необыкновенно живы» [4, с. 49].

В Риме задает параметры модели Вечного Города не только зияние времени, но и снятие пространственных границ. Здесь непротиворечиво соседствуют языческие капища и христианские храмы; рядом с исконно-римской Латеранской базиликой (Сан-Джованни-ин-Латерано) находится иерусалимская Святая лестница (Скала Санкта), по которой якобы поднимался к Пилату Иисус. Вайль не только уравнивает прошлое и настоящее, но и сопрягает различные локусы. Так, ныне разрушенный ипподром Circo Massimo, собиравший некогда сотни тысяч болельщиков, соотносится с ипподромом в голливудском фильме «Бен-Гур» («у Рима и Голливуда немало общего в масштабах и амбициях») [4, с. 51]. Восхищаясь древнеримской канализацией (11 водопроводов и 600 фонтанов), Вайль сопоставляет чистоплотность древних римлян и современных американцев. И далее указывает на аналогии между «патриотами-деревенщиками» I века н. э., славившимися «простоту старинных нравов» («когда чистота наводилась раз в восемь дней»), и советскими реалиями XX века («в армии мы по четвергам ходили строем с песней на помывку, а в детстве – по пятницам с отцом в баню на Таллинской улице. И ничего, слава Богу, не хуже других») [4, с. 50]. Так древний римлянин становится своеобразным «всечеловеком», понятным и близким людям всех наций и народностей – во все времена, на всех пространствах.

Еще одна константа римского текста, которую не обходит стороной и Вайль, – это размывание этнических границ Вечного города, буквализирующее знаменитую формулу-палиндром «Рим – мир». Жермена де Сталь, к примеру, изображает Рим «убежищем изгнанников всего мира», и Вайль в «Гении места» отмечает этническую пестроту и многоязычие современной римской толпы, в которой мигранты, смешиваясь с коренными римлянами, органично интегрируются в «римский мир»: «У церкви Санта Мария-ин-Трастевере гоняют мяч разноцветные пацаны, маленький мулат с бритой головой откликается на прозвище “Рональдо” ...Высокие абиссинцы у восьмиугольного фонтана посреди площади торгуют благовониями. Толпа школьников в джинсовой добровольной униформе пронесится с криками на всех наречиях» [4, с. 51]. Причем обозначенная «этническая пестрота», пресекаясь и возобновляясь на протяжении истории («за двадцать веков описана внушительная парабола»), тоже подается как вариация модели Вечного города.

Вайль не обходит стороной и историософский аспект римского текста – Рим как оплот цивилизации, противопоставленный варварству и социальному хаосу. Писатель подробно перечисляет бытовые атрибуты цивилизованного Рима, особенно явственные на фоне афинской строгости быта, – четырехслойные древнеримские дороги, которым «позавидовали бы современные российские тракты», римские акведуки («Сооружение масштаба Бруклинского моста – ради питья и мытья третьеразрядного городка Нима. А из речки ведром, смахнув мошкарку?» [4, с. 50]), разветвленная система канализации, инсулы как прообраз современных многоэтажек и проч. Особое внимание он уделяет концепции комфорта, незнакомой древним грекам с их «идеей проживания» и привнесенной римлянами в культуру повседневности: «Вилла Плиния Младшего на озере Комо расположена так, что он мог прямо с кровати забрасывать удочку, – уровень голливудских звезд. Раскопки остийских инсул показывают, что в них были прекрасные квартиры, достойные начинающих три-малхионов любых эпох, – шесть комнат, сто семьдесят метров». В финале этого пассажа очевиден иронический кивок в адрес *homo soveticus'a*, изрядно испорченного квартирным вопросом.

Примечательно, что имперская идея, связываемая с римским текстом, реализуется в книге Вайля не через политический дискурс, а через гастрономию и повседневный быт. Рассказывая, к примеру, о древнеримской кухне, автор обращается к кулинарной книге Апиция (современника Петрония), содержавшей рецепт императора Вителлия. В состав этого изысканного блюда входили редкие ингредиенты – печень рыбы скар, фазаньи и павлиньи мозги, языки фламинго, молоко мурен и проч., – за которыми правительствующий кулинар рассылал корабли от Парфии до Испанского пролива. Вайль комментирует: «Последнее обстоятельство важно: в роскошной римской еде царил имперская идея – продукты со всего мира» [4, с. 57]. Аналогичным образом Вайль иллюстрирует тиранию государственной власти, рассказывая о случаях вторжения императоров в частное пространство недавних фаворитов с указами о самоубийстве (пример Сенеки и Петрония). Подмена общественного приватным зачастую сопровождается постмодернистским «карнавалом», когда писатель балансирует на грани стёба и циничного смеха. Именно в таком поведнительном режиме, к примеру, высмеивается абсурдность сумптуарных законов (законов против излишней роскоши в обстановке, одежде, еде и пр.) – на примере диареи Цезаря, который

в попытке воздержания от пиршественных излишеств «был обманут свеклой и мальвой».

Не забывает писатель и о формуле «Рим – святой город», однако открывает в ней неожиданные оттенки смысла. Город, в котором установлен престол святого Петра, в традиционной римляне наделяется особой сакральностью. Казалось бы, под этим тезисом готов подписаться и Вайль, цитирующий слова Петрония: «Места наши до того переполнены бессмертными, что здесь легче на бога наткнуться, чем на человека». Однако далее он корректирует это высказывание, подменяя пантеон богов плеядой поэтов и писателей – «бессмертных богов литературы»: Катуллы, Овидия, Марциала, Ювенала, Петрония и проч. [4, с. 50]. И описывает Рим и его этнографические реалии по следам древнеримской литературной классики, поверяя цитаты своим личным жизненным опытом.

В «Гении места» показательнее всего фигура умолчания – то, что не попадает в поле зрения писателя. А не попадают именно христианские святыни: писатель не изображает ни Ватикан с его всемирно известными Собором Святого Петра, музеями, библиотекой, ни знаменитый Пантеон, ни Замок Святого Ангела, ни многочисленные католические храмы. Его интересует языческий, до-христианский Рим – оплот телесности и материального низа. Символической фигурой такого Рима становится фаллическое «божество секса» Приап, а «гением места» избирается Гай Петроний Арбитр как автор авантюрного романа «Сатирикон», в котором образ Приапа играет сюжетообразующую роль. По мнению Вайля, петрониевские герои и сюжетные коллизии вполне актуальны для современного читателя: «Резкое остроумие, беспримерная дерзость, здоровый цинизм, хаотический сюжет, убедительное ощущение иррациональности бытия – все это делает “Сатирикон” сегодняшней книгой» [4, с. 53]. А Рим с его имперской помпезностью становится прекрасными декорациями для дерзких и чувственных героев-авантюристов¹.

¹ Примечательно, что в видеоверсии фильма о Риме («Гений места с Петром Вайлем», 2005) Вайль как ведущий более сдержан в оценках и высказываниях, более традиционен: цитируемые в книге непристойные пассажи отсутствуют и гением места «назначается» не Петроний, а культовый итальянский режиссер Федерико Феллини, экранизовавший «Сатирикон» и снявший документальный фильм о Риме. В кадре мелькают хорошо узнаваемые римские достопримечательности – «энергетические точки истории» – Колизей, Площадь Святого Петра, площадь Навона и т.п. А место литературно-критической рефлексии заступают киноведческие рассуждения и обращение к биографии Феллини. Законы визуального искусства диктуют свои права.

И если в метафизическом плане традиционная римлиана рассматривает Рим как пространство высокой, одухотворяющей любви (Ж. де Сталь, Гоголь, Вяч. Иванов и др.), то у Вайля – это пространство эротического желания, языческого, откровенного, находящегося на грани приличия, пространство народного «карнавала». Недаром в другой своей книге «Стихи про меня» в череду любимых текстов он помещает стихотворение И. Бродского «Пьяцца Маттеи», зачин которого по-барковски откровенен и циничен, а лирический сюжет разворачивается на резких стилистических контрастах – от риторики «низа» в начале до риторики «верха» в конце, от эротической неудачи до провозглашения свободы как высшей ценности поэта.

В книге Вайля не обнаружим и обязательного для западноевропейской и русской римлианы обзора ключевых достопримечательностей, променадов по музеям, картинным галереям. В его римском «ономастиконе» нет Витрувия, Браманте, Рафаэля, Бернини. А большинство знаковых историко-культурных объектов упомянуто вскользь, предельно общим планом. В крайней спешке вслед за Вайлем читатель минует известные места – Капитолийский холм, Кордонату (лестницу Микеланджело), Палаццо Нуово, театр Марцелла и т.д., нигде не задерживаясь ради детализации обзора и укрупнения плана. (Как здесь не вспомнить Йорика Л. Стерна, героя «Сентиментального путешествия по Франции и Италии», который в Париже «не видел ни Палатин – ни Люксембурга – ни фасада Лувра – и не пытался удлинить списков картин, статуй и церквей, которыми мы располагаем»!) [8, с. 615]. Более того, мимоходом пересекая экскурсионные тропы, автор иронизирует над энтузиазмом доверчивых туристов, штурмующих римские культовые объекты: «выходишь к подножию Капитолийского холма. Прежде чем застыть в запланированном восторге перед Кордонатой – лестницей Микеланджело, – стоит взглянуть на кирпичную развалину, бывшую шестиэтажку» [4, с. 48]. «Колизей стоит отдельной скалой, по которой карабкаются туристы, – великий монумент, и никак иначе его уже не воспринять» [4, с. 49]. Вроде бы Колизей упомянут, но далее о нем – ни слова.

Автору неинтересен омертвевший «город-музей» – глянцева картинка для туристов; взгляд его сосредоточен на бурлящем потоке городской площади, на повседневной жизни Рима. «Самые “древнеримские” места – не форумы, не сохранившая исторический рисунок улиц Субура к северу от форумов, не Палатин и Колизей, а обычные нетуристские районы: старое гетто за те-

атром Марцелла (с кошерными лавками и рестораном римско-еврейской кухни “Пиперно” – артишоки *alla judea*!), окрестности пьящцы Ротонда, пьящцы Навона. Рим – там» [4, с. 58]. Этот Рим привлекает писателя своей телесной полнотой, неизменной со времен Цезаря и Ювенала, – «несомненной ощутимой реальностью», заполняющей все каналы восприятия: визуальный (разноцветье, бьющие в глаза «сплохи» нарядов и реклам), кинестетический (мельтешенье людей, транспорта, рекламы), аудиальный (городской шум, разноречие толпы), вкусовой (римская кухня и итальянские деликатесы).

Советская идеология – наследница христианского догматизма – вытесняла сферу телесного из сознания своих граждан, отдавая предпочтение высокому, духовному и нарушая тем самым принцип жизненного баланса. Эмигрировав из Советского Союза, вырвавшись из догматического пространства, Вайль словно пытается компенсировать этот недостаток телесности. В одном из своих интервью он признавался: «Я очень долго, лет до тридцати пяти, считал, что ничего увлекательнее книг нет, а сейчас, просто не задумываясь, предпочту любой книжной реальности любую жизненную мимолетность, самую на вид незначительную» [3, с. 44]. Так вайлевский литературоцентризм со временем был существенно потеснен «жизнецентризмом» – «доверием к потоку жизни».

Поэтому так тщательно он фиксирует детали окружающего городского пространства: «белый мрамор на черном небе, непременный аккордеон, облачные силуэты пиний, оказавшийся нескончаемым праздник на пьящце Навона, кьянти из горла оплетенной бутылки на Испанской лестнице, к которой выходит виа Систина, где Гоголь сочинял “Мертвые души”, задумав русскую “Одиссею”, обернувшуюся русским “Сатириконом”» [4, с. 49]. Очевидно, что автор задействует не только визуальный (белый мрамор, черное небо, узнаваемые картинки знаменитых римских достопримечательностей), но и аудиальный (звуки аккордеона, нестройные голоса праздничной толпы), ольфакторный (запах пиний), кинестетический (облачные силуэты, вкус кьянти, оплетенная лозой бутылка) типы восприятия, довершая изображение типичной для русской римлианы литературной аллюзией (Гоголь, пишущий «Мертвые души»). Недаром Лев Лосев, противопоставляя «лирические» очерки (Паустовского, Казакова, Нагибина) очеркам акмеистического толка (Мандельштама, Шкловского, Бродского), относит эссеистику Вайля к последним: «В первом случае описывается, что я, автор, чувствую, оказавшись

в городе N, а во втором описывается самочувствие города N с присутствием автора в нем» [9, с. 484]. Уникальность авторского переживания, подчеркнуто субъективного взгляда ни в коей мере не заслоняет неповторимую индивидуальность описываемого городского пространства. Повествователь находится как бы на периферии, осуществляя отбор описываемых локусов, рефлексирова по поводу увиденного.

Исконный Рим для Вайля – это городской рынок Кампо-де-Фьори, на котором «накупив помидоров, зелени, ветчины, сыра, стоит поддаться соблазну, взять еще простого красного и присесть тут же у фонтана, разложив перед собой самые красивые итальянские слова: прошюто, мортаделла, скаморца, вальполичелла. С утра выпил – целый день свободен» [4, с. 59]. Характерен в этом отрывке комплекс связанных мотивов: еды, выпивки, свободы и слова, погружающих повествователя в состояние умиротворения и полного слияния с окружающим пространством. Подобный мотивный комплекс обнаруживаем и в стихотворении Бродского «Пьяцца Маттеи», в котором неприкаянный лирический герой – поэт-изгнанник («пасынок державы дикой с разбитой мордой»), потерпевший любовное фиаско и исполненный мировой скорби и самоиронии, располагается на площади с чашкой «шоколатта кон панна» (шоколада со сливками). И вдруг в преображенном солнечным светом ландшафте его настроение меняется «с точностью до наоборот» и он ощущает себя абсолютно свободным – в «центре мироздания и циферблата» – для любви, для творчества, для жизни:

я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций [10, с. 28].

Этот же образно-мотивный комплекс варьирует и Вайль в статье о «Пьяцца Маттеи» (в книге «Стихи про меня»), когда упоминает художника А. Иванова и писателя Н.В. Гоголя, «просиживавших годами в кафе «Греко» на виа Кондотти и в других местах благословенной страны». И поясняет: «им нужна была сама Италия», «всё гармонизирующая собой». По мнению Вайля, этот языческий, до-христианский Рим обладает сильным терапевтическим потенциалом, способным излечить русского интеллигента от психологических травм, от внутреннего дисбаланса и внешней несвободы. «Есть такая болезнь – агедония: неспособность осмысленно и полно получать удовольствие от жизни. Бич, который так и косит современную цивилизацию, хлеще СПИДа.

Италия – одно из немногих безотказно действующих против этого средств. Привязанность к Италии – уже прививка» [6]. И в этом смысле Петр Вайль с его пристальным вглядыванием в культуру повседневности, полюбивший Рим «на всю жизнь и с первого взгляда», преподает читателям главный урок – абсолютного растворения в энергетически насыщенном жизненном потоке Вечного Города, доверия его неисчерпаемым витальным силам.

Список литературы

1. Топоров, В.Н. Вергилианская тема Рима / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 196–215.
2. Владимирова, Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.Л. Владимирова; ТГУ. – Томск, 2006. – 22 с.
3. Вайль, П. Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе / П. Вайль. – М.: Corpus: Астрель, 2012. – 701 с.
4. Вайль, П. Гений места / П. Вайль. – М.: Колибри, 2006. – 488 с.
5. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга / Н.П. Анциферов. – Л.: Лира, 1990. – 249 с.
6. Вайль, П. Стихи про меня / П. Вайль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://profilib.com/chtenie/109148/petr-vayl-stikhi-pro-meny-58.php>. – Дата доступа: 20.11.2017.
7. Муратов, П.П. Образы Италии: в 3 т. / П.П. Муратов. – Т. 2. – М.: Республика, 1994. – 246 с.
8. Стерн, Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. А.Франковского / Л. Стерн. – М.: Худ. лит., 1968. – 684 с.
9. Лосев, Л. Петр Вайль: an appreciation / Л. Лосев // Вайль, П. Гений места. – М.: Колибри, 2006. – С.481– 485.
10. Бродский, И. Сочинения: в 7 т. / И. Бродский. – Т. 3. – СПб: Пушкинский фонд, 1994. – С. 23–28.

The article considers the specifics of functioning of a Roman text in the book of Peter Vail's «Genius of Place» (1999), referred to basic semantic constants of Roman text presented in the book and the associated motive-shaped complex, revealed their artistic originality of Vail's Rimlyane.

Key words: Roman text, the image of Rome, city text, local text, genius loci, P. Weil

Усадебная топка как средство создания «Автобиографического мифа» Т. Кибирова

В центре внимания в данной статье – смыслообразующий потенциал усадебной (шире – идиллической) топки в поэзии Тимура Кибирова (на примере стихотворного цикла «Послание Ленке и другие стихотворения»). Показано, как столкновение различных типов дискурсов формирует авторскую мысль и становится средством создания автобиографического мифа Тимура Кибирова.

Ключевые слова: усадебный текст, усадебный миф, культурная топка, хронотоп.

Изучение топки как совокупности некоторых семантических и формальных доминант, «общих мест», их роли в литературном процессе той или иной эпохи всегда является плодотворным для более глубокого понимания механизмов культурной динамики. Особого внимания заслуживают топосы, в силу исторических обстоятельств утратившие свой внетекстовый «денотат», но сохраняющие влияние на современную литературу. Возникает вопрос о причинах возникновения их мощного семантического ореола, который заставляет наполнять новым содержанием, казалось бы, «пустые» формы. Рассмотрим эту проблему на примере так называемого усадебного текста русской литературы и его роли в формировании художественного мира поэзии Тимура Кибирова.

Можно двояким образом объяснять причины обращения Т. Кибирова к культурной топике. С одной стороны, следует упомянуть биографические предпосылки, прежде всего – историко-филологическое образование, позволяющее не интуитивно подчиняться «голосу» традиции и устоявшейся формы, а сознательно

говорить на ее языке, творчески его переосмысливая. С другой стороны, нельзя отрицать влияние самой традиции, вобравшей в себя творческий опыт разных литературных эпох. В стихах Кибирова смешаны и внешнее, «контекстуальное», и имманентное, присущее самой литературной форме, начала, поэтому представляется трудным разграничить, когда «речь ведет» авторское филологическое сознание, а когда автор уступает ее самому языку, или, по выражению Ролана Барта, «его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, – во всяком случае, оно исходит только из языка как такового» [1].

Обосновывая обращение к поэзии Кибирова при исследовании культурной топики, уместно вспомнить высказывание Андрея Немзера: «Суть поэзии Тимура Кибирова в том, что он всегда распознавал в окружающей действительности “вечные образцы” и умел сделать их присутствие явным и неоспоримым» [2, с. 8]. К этой особенности творчества Кибирова подключается свойство, внутренне присущее самой усадебной топике: ее литературоцентричность, генетическая связь с топомосом «чтение». Во-первых, важной составляющей усадьбы является сад, который актуализирует семантику книги и чтения (о чем свидетельствует, например, название сборника стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный»). Во-вторых, герои усадебной литературы с самого начала окружены ореолом литературности (условно-мифологические пастухи и пастушки, аркадийные поселяне усадебной поэзии) и не освобождаются от него в полной мере даже в эпоху реализма, которая требовала от литературы типов, точно отражающих действительность. Напротив, следует говорить о взаимообусловленности и взаимонаправленном влиянии жизни и литературы: герои романов Тургенева, Гончарова, Толстого не только отражают современные им общественные процессы, но и оказывают влияние на поведение реальных людей (примечательны свидетельства свояченицы Л.Н. Толстого Т.А. Кузмицкой, которая в воспоминаниях «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» писала о том, как повлиял на нее статус «прототипа» Наташи Ростово́й).

Интересны для анализа стихи, объединённые в цикл «Послание Ленке и другие сочинения» (1990). Каждому стихотворению цикла предпослан эпиграф из Пушкина, который одно-

временно обозначает основную идею или тему стихотворения и вводит читателя в ситуацию интертекстуальности, отсылая к тем или иным источникам. Все стихотворения цикла так или иначе обращаются к теме взаимодействия человека и культуры: личность в частном и культурно-историческом измерениях. В каждом стихотворении автор «отслаивает» одну из составляющих личности своего лирического «я», стремясь добраться до его сути. Суть же его заключается в творчестве. Эта идея вписывается в магистральную составляющую поэзии Кибирова, которую А. Немзер определяет так: «Автобиографический миф о рождении поэта – неотъемлемая часть творимого им мира» [2, с. 7].

Каждое стихотворение цикла подвергает анализу определенный «слой» личности лирического героя. Авторская мысль движется от социокультурной ситуации, в которой живет и творит лирическое «я» поэта («Сереже Гандлевскому. О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации»), и культурных истоков его личности («Усадьба») к детским воспоминаниям, «частной» жизни («Из цикла “Младенчество”»), к столкновению частного, индивидуально-личного и социального («Послание Ленке»). Вторая половина цикла также построена на диалогическом столкновении разных дискурсов (библейского текста – «Переложение псалма», элегического жанра – «Прогулка в окрестностях Одинцово», «ироикомической поэмы» и др.).

Усадебный текст русской литературы наиболее наглядно представлен в стихотворении «Усадьба». Здесь Кибиров открыто апеллирует к классическим образцам усадебной литературы. Нерифмованный пятистопный ямб с пиррихиями и анжабманами имитирует разговорную прозаическую речь; имена героев и сюжетная ситуация восходят к романам Тургенева и Гончарова (приезд героя в родовую усадьбу, посещение родственников). Восстанавливаются микросюжеты и образы пушкинской прозы (эпизоды из «Капитанской дочки» – «Что, Петя, / Маркеловну-то помнишь? У нее / ты был в любимцах. Как она варенье / варить затеет – ты уж тут как тут / и пеночки выпрашиваешь... / Славно / тогда мы жили, господа» [2, с. 103]; сюжетная ситуация «Выстрела» – «Под Варшавой / наш полк стоял в то лето, господа. / Вообразите – пыльное местечко, / ученья бесконечные, жара / анафемская, скука – хоть стреляйся! / И никакого общества <...> Как обычно, / мы собрались у прапорщика Лембеке» [2, с. 107]; образ, сочетающий в себе черты пушкинской Татьяны

и тургеневских девушек: «Да вот Аглая – вроде бы ничем / Бог девку не обидел – красотою, / умом и нравом – всем взяла, наукам / обучена, что твой приват-доцент. / Приданое – дай Боже всякой, Петя. / А счастья нет... И все молчит, и книжки / читает, и вздыхает...» [2, с. 106]). Тем не менее, временная локализация событий в стихотворении тяготеет к концу XIX века, о чем свидетельствуют как упоминания об исторических персонажах и социальных процессах («Был бы жив Столыпин / порядок бы навел... А ты, Петруша, случайно не из этих? / То-то, нет... Грех, Петя, грех...» [2, с. 105]), так и общее настроение ностальгии по усадебному прошлому, характерное для конца века, мотив усадебного запустения: молодому человеку, выбирающему жизненное поприще, советуют заняться обустройством родового гнезда: «А может, по ученой части? А? / Профессор Петр Прокофьев сын Чердынцев? / А что?! Но если правду говорить, – / принялся б ты хозяйствовать, дружок. / Совсем ведь захирело без призора / именье ваше...» [2, с. 103].

Заметное место, которое занимает в цикле данный усадебный фрагмент, подчеркивает значимость мотивов и образов усадебной прозы для авторского самосознания. Неслучайно в стихотворении появляется некий литератор по фамилии Кибиров, подвергшийся журнальной критике: «Вот барон Брамбеус / в девятом нумере отделяет – как / то бишь его? – Кибиров (очевидно, / из инородцев). Так и прописал – / мол, господин Кибиров живописец / пошлейшей тривиальности, а также / он не в ладах с грамматикой российской / и здравым смыслом...» [2, с. 105]. Такая отчужденная самохарактеристика с точки зрения профанного сознания позволяет ввести в цикл тему, которая будет развита в стихотворении «Послание Ленке» уже с субъектной позиции лирического героя, от первого лица. В стихотворении «Усадьба» автор обращается к истокам своего литературного опыта, как в следующем микроцикле «Из цикла “Младенчество”» анализирует опыт своего детства. Культурный (коллективный) и индивидуальный опыт лирического героя сходятся в одной точке: окончания обоих стихотворений принадлежат одному и тому же субъекту речи (в то время как основная часть текста «Усадьбы» представляет собой монолог помещика, ведущего одностороннюю беседу с гостем):

«Усадьба»

Покойной ночи, спите, господа.
Уснете вы надолго. Никогда
вам не проснуться больше. Никогда
в конюшнях барских не заржет скакун
<...>

чувствительные не замрут сердца
от песни Филомелы в час ночной,
и гувернер с зажженной свечой
не спустится по лестнице и сад
загубят и богатства расточат,
и подпалят заветный флигелек,
и в поседевший выстрелит висок
наследник бравый, и кузина Кэт
устроится пишбарышней в Совет,
в тот самый год, России черный год,
о коем вам пророчествовал тот
убитый лейб-гусар. И никогда
не навредит брусничная вода
соседу-англоману... В старый пруд
глядит луна – в солярку и мазут.
И линия электропередач
гудит над кровлей минводхозных дач.
< ... >

И свет
над фабрикою фетровой в ночи...
Прощай, ма шер. Молчи же, грусть, молчи [2, с. 108].

«Из цикла “Младенчество”»

Скоро все это предано будет
не забвенью, а просто концу.
И приду я в себя и в отчаянье,
нагрубив напоследок отцу.

Страшно все. Всех и вся позабудут.
Ничего же, пойми ты, не будет.
Но откуда – неужто отсюда? –
дуновенье тепла по лицу?

Я не знаю, чье это посланье,
указанье, признание, воззвание,
но гляди – все, как прежде стоит –
в палисаднике мама стирает,

мы в кубинских повстанцев играем,
горяча черепица сараев,
стрекоза голубая блестит...
Эй, прощайте мне. Бог вас простит
[2, с. 112].

>

Обращает на себя внимание и такая особенность, как появление рифм в нерифмованном до этого момента тексте «Усадьбы». Тем самым подчеркивается, что это уже не стихи, стилизованные под усадебную прозу, а причастный описываемым событиям авторский голос: «речь героя незаметно для читателя переходит в собственно авторский монолог, так что в итоге текст стихотворения, обнажая прием “разрушения сказа”, демонстрирует и разрушение традиционной усадебной культуры, и гибель старой России в целом» [цит. по: 8, с. 126].

Следует задаться вопросом: почему поэт конца XX – начала XXI века обращается к реалиям конца XIX века, к, казалось бы, давно ушедшим временам, не имеющим отношения к современной российской действительности? Тот факт, что стихотворение «Усадьба» следует сразу за стихотворением, рассказывающим «о некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации», позволяет предположить, что две ситуации конца века подвергают-

ся сопоставлению¹. Кроме того, Кибиров подчеркивает общечеловеческую, непреходящую ценность культуры и, в частности, поэзии, обращаясь к Сергею Гандлевскому как к товарищу по ремеслу: «Давай, давай! Начнем сначала. / Не придирайся только к рифмам. / Рассказ пленительный, печальный, / ложноклассические ритмы. / Вот осень. Вот зима. Вот лето. / Вот день, вот ночь. Вот Смерть с косою. / Вот мутная клубится Лета. / Ничто не ново под луною» [2, с. 101]. В этих строках Кибиров делает попытку снять для себя известную постмодернистскую проблему («все уже написано»).

Е.А. Сурков, анализируя топос «чтение» в сентиментальной повести XVIII века, говорит о ее подчеркнутой литературности, создающей «своеобразный “зазор” между уже хорошо знакомой, освоенной или даже типовой литературой и литературным произведением, создаваемым на глазах читателя» [4, с. 25]. Подобным приемом пользуется и Т. Кибиров, формирующий смысл произведения в зазоре между разнообразными прямыми и скрытыми цитатами.

Если в первых трех стихотворениях цикла разные «образы дискурса» (Е.А. Сурков) существовали обособленно: «социокультурная ситуация» («Сергею Гандлевскому»), «культурная память» («Усадьба»), «личная память» («Из цикла “Младенчество”»), то в стихотворении «Послание Ленке» они вступают в состояние диалога и даже конфликта. Следует обратить внимание, что это не дружеское послание от поэта к поэту, как в случае с первым стихотворением цикла, а обращение к любимой, что переносит внимание читателя в область частной жизни, в сферу чувства, а не долга. Из данного противопоставления («долг и чувство») вырастает целый ряд других, на столкновении которых и рождается основная мысль текста.

Все реалии, микросюжеты, образы и метафоры стихотворе-

¹ К ряду сопоставлений можно добавить ситуацию конца XVIII века, когда «доминировавшие в структуре ценностей в первой половине столетия государственные интересы, которые поглощали интересы отдельной личности, в последней трети века в значительной степени утрачивают влияние, вступив в сложные взаимоотношения с ценностями частной жизни» [3, с. 19]. Именно эпохе сентиментализма принадлежит открытие того типа дискурса, который используется Кибировым и который по отношению к «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина определяется Т.А. Алпатовой так: «открытость всем впечатлениям бытия, их множественность и принципиальная несводимость к одной заранее предугадываемой схеме составляет цель и оправдание пребывания человека в мире» [5, с. 52].

ния можно разделить на две группы, в зависимости от доминирующего «образа дискурса»:

I. «Развитой романтизм», «Духовность», эстетика, искусство, разрушение, смерть, общество, государственное (общее), Высоцкий, соколы, буревестники, чайки, блоковская вьюга, Врубель, Карл Моор, Корсар, Каин, Манфред, Мельмот, Алеко, Кармен, Манон Леско, Мариула, Клеопатра, богоборцы, богоискатели, «достоевщина»;

II. «Мещанство», быт, мораль, сохранение (спасение), жизнь, мир, частное, «голубки с виньетки», варка варенья, крыжовник, уют, природа, Набоков, Диккенс, Честертон, герань, игрушка, елочный шарик, влажная уборка, кулинария.

Обращает на себя внимание, что первая группа больше по объему, чем вторая, что отражает влияние и «всеобщность» первого дискурса: «Здесь, где царит романтизм развитой, и реальный, и зрелый, / здесь, где штамповщик любой, пэтэушник, шофер, и нефтяник, / и инженер, и конструктор ГУНО, и научный сотрудник – / каждый буквально – позировать Врублю может, ведь каждый / здесь клеветой искушал Провиденье, фигнею, мечтою / каждый прекрасное звал, презирал вдохновенье» [2, с. 114]. Лирический герой Кибирова, подобно романтическому бунтарю, одинок, однако его бунт имеет мирный, «охранительный» характер и ведется в идиллическом ключе: «Жить-поживать будем, есть да похваливать, спать-почивать будем, / будем герани растить и бегонию, будем котлетки / кушать, а в праздники гуся, если ж не станет продуктов – / хлебушек черненький будем жевать, кипяток с сахаринчиком <...> Ведь не много и надо / тем, кто умеет глядеть, кто очнулся и понял навеки, / как драгоценно все, как все ничтожно, и хрупко, и нежно, / кто понимает сквозь слезы, что весь этот мир несуразный / бережно надо хранить, как игрушку, как елочный шарик, / кто осознал метафизику влажной уборки» [2, с. 116–117]. На первый план выступает быт, повседневная жизнь, показанная средствами идиллического дискурса: с актуализацией мотивов еды, дома, мирного труда, продолжения рода, позволяющего преодолеть смерть и разрушение («Родится у нас непременно / мальчик, и мы назовем его Юрой в честь деда иль Ваней. / Мы воспитаем его, и давай он у нас инженером / или врачом, или сыщиком, Леночка, будет» [2, с. 117] – показателен выбор профессий, связанных со спасением, сохранением, жизнеустройством, противостоящих экспансии «развитого романтизма»).

Важность повседневного быта и его эстетического освоения

показана с помощью использования отдельных устойчивых мотивов и топосов классической литературы. Одной из таких культурных универсалий является варка варенья, несколько раз упоминаемая в цикле Кибирова. Данный мотив восходит к «русской патриархальной, преимущественно провинциальной дворянско-помещичьей культуре XIX в., в которой варка варенья составляла важный этап жизни семьи в летний период» [6, с. 83]. Примечательно, что в «Послании Ленке» варенье варят из крыжовника, что отсылает, с одной стороны, к известному по чеховскому рассказу символу мещанства, переосмысляемому Кибировым, с другой стороны – к усадебному образу тургеневского романа (в романе «Отцы и дети» в комнате Фенички стоят банки с вареньем, на одной из которых написано «кружовник», именно это варенье особенно любил Николай Петрович Кирсанов). Таким образом, эпизод варки варенья у Кибирова имеет знаковый характер, органично вписывается в эстетическую структуру текста. Важную роль в стихотворении играет мотив еды, ее приготовления и вкушения. Это еще одна черта идиллического типа мировосприятия, т.к. важная составляющая жанра идиллии – «описание еды, сбора урожая, убранство стола, который является центром идиллического пространства» [8, с. 75].

В стихотворении происходит снятие оппозиций быт – бытие, низкое – высокое при актуализации оппозиций упорядоченное – неупорядоченное (семантика быта воплощается в описании реалий домашней жизни, в «метафизике влажной уборки», в то время как за окнами бушует блоковская выюга). Следует обратить внимание на особенности использования интертекста в стихотворении. Известно, что интертекстуальным ссылкам Кибирова «свойственен высокий уровень систематичности. Есть авторы-любимцы, которые воплощают кибировские ценности, есть авторы-противники» [7, с. 324]. Противниками лирического героя «Послания Ленке» являются авторы, воплощающие в его сознании идею бунта и разрушения (А. Блок, М. Горький, В. Высоцкий, Дж. Байрон, Ф. Шиллер), Достоевский, персонифицирующий дух богоискательства и комплекса идей и представлений, объединяемых понятием «достоевщина», художники Айвазовский и Врубель, изображающие разгул стихий и дух разрушения и сомнения («Демон»). Союзниками героя становятся Ч. Диккенс, утверждающий важность домашнего очага, уюта, семейных ценностей, и В. Набоков (оппонент Достоевского), в художественной системе которого, как и у Кибирова, важное место занимает мифологизированный образ счастливого детства.

В контексте оппозиций, представленных в стихотворении, интерес представляет концепция Г.С. Кнабе о двух типах культуры. Исследователь описывает так называемую Культуру «с большой буквы», которая «тяготеет к закреплению в традиции и к респектабельности, к профессионализации деталей, ее создающих, к восприятию более или менее подготовленной аудиторией и в этом смысле к элитарности». Культура второго типа «растворена в повседневном существовании и его эмпирии, в материально-пространственной и предметной среде, как правило, не воспринимает себя как Культуру в первом, респектабельном, смысле и тяготеет к тому представлению о себе, в соответствии с которым употребляют слово “культура” в археологии» [9, с. 18]. Интересны наблюдения о соотношении этих двух типов во второй половине XIX века, когда «за пределами художественно организованной, риторически выраженной <...> Культуры “с большой буквы”, замкнутой в силовом поле структурированного бытия, государства, Церкви или сословия, обнаружилась грандиозная сфера жизни, этой Культуре внеположенной, в тенденции посторонней, а в потенции враждебной. В силу своей внеположенности Культуре “с большой буквы”, Культуре канона и нормы, эта сфера заключала в себе и неприметные человеческие ценности повседневного существования “простых душ”, и в то же время – угрозу раскрепощения сил, заложенных в этой повседневности, возвышенной Культуры действительно не знающих, организации, структуре и ответственности перед ними посторонних, но именно поэтому му чреватых разнузданием и стихией» [9, с. 104].

В стихотворении «Послание Ленке», апеллирующем к реалиям эпохи перестройки, содержится своеобразная инверсия в соотношении описываемых Г.С. Кнабе типов, усложнение в их расстановке. Та сфера жизни, грозящая бунтом, раскрепощением стихий, сломом существующего порядка, к концу XX века стала кодифицированной нормой революционного дискурса, была, по мнению Т. Кибирова, дискредитирована массовым сознанием и стала Культурой «с большой буквы», входящей в сферу интересов государства, социальных институтов, церкви (богоискательство). Другой же тип культуры, потенциально заложенный в сфере, внеположенной Культуре, воплощающий «мещанские» ценности «маленького человека», получил статус элитарности в силу немногочисленности ее носителей, тех немногих, «кто очнулся и понял» необходимость сохранения общечеловеческих гуманистических ценностей.

Противопоставление этой «маленькой», элитарной культу-

ры парадоксально выражено у Кибирова на уровне обыгрывания языковой нормы. Правильность речи ассоциируется у лирического героя стихотворения с той экспансивной Культурой, притязавшей на его частную жизнь, поэтому в разговоре героев¹ отвергается не только продукция кулинарии (как института общественного питания, в противоположность домашнему), но даже нормы литературной речи ставятся под сомнение: «А что это / как вы чудно произносите – кулинария?» – «А что ж тут, / женка, чудного, так все говорят». – «Кулинария надо / произносить, Тимур Юрьич, по правилам». – «Ну насмешила! / Что еще за кулинария?» – «А вот мы посмотрим». – «Давайте». / «Вот вам, пожалуйста!» – «Где?.. Кулинария... Ну, я не знаю... / Здесь опечатка, наверно» [2, с. 117]. На этом шутиливом примере автор демонстрирует, что для лирического героя важным оказывается не поддаваться автоматизму, не действовать, «как все», не подчиняться общепринятой норме, даже произносительной.

Таким образом, усадебный дискурс, который является разнovidностью идиллического хронотопа, несмотря на свою кодифицированную, упорядоченную природу, может представлять собой, с одной стороны, экспансию языка, кода, с другой – средство освобождения от него. В лирике Тимура Кибирова на первый план выходит смыслопорождающий потенциал таких «сквозных» текстов культуры, который формируется при их освоении и может стать средством для создания индивидуального авторского мифа.

Список литературы

1. Барт, Р. Смерть автора [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>. – Дата доступа: 14.10.2017.
2. Кибиров, Т. Стихи / Т. Кибиров. – М.: Время, 2009. – 896.
3. Автухович, Т.Е. Магия повседневной жизни в русской романной и мемуарной прозе последней трети XVIII века / Т.Е. Автухович // Поэтика быта. Русская литература XVIII – XXI вв.: сб. статей. – Мюнхен, 2014. – С. 19–29.
4. Сурков, Е.А. Рефлексия «литературности» в русской сентиментальной повести [Электронный ресурс] / Е.А. Сурков. – Режим доступа: http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/pdf/2012_1/2012_1_Surkov.pdf. – Дата доступа: 14.10.2017.
5. Алпатова, Т.А. Быт европейских стран в художественной системе «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина: проблемы эсте-

¹ Примечательно, что до сих пор монологичная стихотворная речь цикла «Послание Ленке и другие стихотворения» становится диалогичной посредством включения в нее голоса адресата послания.

тического освоения бытовой сферы в литературе / Т.А. Алпатова // Поэтика быта. Русская литература XVIII – XXI вв.: сб. статей. – Мюнхен, 2014. – С. 51–59.

6. Ляпина, Л. «Варка варенья» в русской классической прозе и поэзии XIX века / Л. Ляпина // Поэтика быта. Русская литература XVIII – XXI вв.: сб. статей. – Мюнхен, 2014. – С. 83–89.

7. Рутц, М. Пушкин и Державин как источники положительно-го образа семейного быта в поэзии Тимура Кибирова / М. Рутц // Поэтика быта. Русская литература XVIII – XXI вв.: сб. статей. – Мюнхен, 2014. – С. 323–335.

8. Балашова, Е.А. И пастушок, привитый вместо оспы: История развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв.: Монография / Е.А. Балашова. – Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2014. – 352 с.

9. Кнабе, Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима / Г.С. Кнабе. – М.: Издательство «Индрик», 1994. – 528 с.

In the center of attention in this article is the sense-building potential of the estate (broader - idyllic) topic in the poetry of Timur Kibirov (on the example of the verse cycle «The Epistle of Lenka and Other Poems»). It is shown that as a clash of different types of discourses forms author's thought and becomes the center of creation of the autobiographical myth of Timur Kibirov.

Key words: manor text, manor myth, cultural topic, chronotope.

**«Книжная» топка в русской антиутопии
рубежа XX-XXI вв.**

(В. Войнович «Москва 2042», Т. Толстая «Кысь»,
Д. Глуховский «Метро 2033»)

В статье анализируется тоpos «книга» (возможная вариация – субтоpos «библиотека») как сюжетообразующий компонент романов-антиутопий, написанных на рубеже XX-XXI вв. Констатируется, что центром пространственно-временной организации анализируемых произведений является книга как гетеротопия – пространство, включающее в себя иные хронотопы.

Ключевые слова: антиутопия, тоpos «книга», хронотоп, гетеротопия.

Для литературоведения последнего десятилетия характерно осмысление рубежа XX-XXI вв. как переходной, кризисной эпохи. Такое определение предполагает поиск в художественных текстах традиционных для переломного исторического периода топов, мотивов, образов, сюжетов и т.д. Каждый из названных элементов в современной социокультурной ситуации коррелирует с понятием «культурная память». Наиболее типичным тоposом, в полной мере отражающим поиск точки опоры в неуравновешенном мире, становится тоpos книги. Как правило, в переходные эпохи книга соотносится с миром прошлого и традиционными ценностями, а отказ от книги ведет к апокалипсису.

Жанром, позволяющим наиболее полно охватить отношения мир–книга, становится антиутопия. Характерное для нее футурологическое прогнозирование, «с одной стороны, порождено социокультурным кризисом настоящего времени, с другой стороны, само по себе является симптомом социальной неуверенности» [1, с. 94]. Ситуация кризиса предполагает поиск человеком истины, верного пути, позволяющего обрести гармонию с окружающим миром. Одним из основных звеньев, образующих сюжет ан-

тиутопии, становится особая «книжная» топика. При этом важно понимать под топосом не просто место, как это принято в классическом литературоведении, а «общее место» (такое определение восходит к аристотелевской традиции толкования термина, однако философ рассматривал общие места в построении риторического высказывания, а не литературного текста), во многом близкое фрейму, концепту. Топос «книга» является универсальным элементом, он способен появляться в разные эпохи и в разных культурах. В художественном тексте данный топос реализуется в различных вариантах: книга как персонаж, как хронотоп произведения, как значимая деталь, мотив (как правило, являющийся основным компонентом мотивной структуры произведения, т.е. находящийся в сложных взаимоотношениях с другими мотивами), а также как художественный образ, соотносящийся с памятью культуры. В жанре антиутопии актуализируется последний семантический компонент: «наличие либо отсутствие Книги в художественном пространстве литературной антиутопии определяет степень деградации человека и сообщества, им созданного» [2, с. 275].

Изучение роли книги в художественном пространстве антиутопии привлекает внимание ученых-литературоведов, которые, с одной стороны, осмысливают теоретические аспекты проблемного поля, с другой стороны, демонстрируют теоретические положения примерами классических антиутопий XX века (Е. Замятин «Мы», Дж. Оруэлл «1984», Р. Брэдли «451 градус по Фаренгейту» и др.). Так, А.Н. Таганов и С.Г. Шишкина отмечают: «Владение книгой в антиутопическом социуме становится символичным. Оно связано с обладанием тайных знаний, которые придают их владельцу могущество, власть, а сама книга выполняет функции Священного писания, зачастую являясь орудием в руках власть предержащих» [3, с. 211]. Следовательно, Слово как таковое становится инструментом спасения, заключающегося в сохранении духовности мира. Таким образом, в антиутопии XX-XXI веков образ книги наделяется положительной коннотацией: залогом выживания человечества в мире будущего становится сохранение книги, ее спасение. В качестве произведений, демонстрирующих данное положение, могут быть названы тексты, написанные русскими писателями: «Москва 2042» В. Войновича (1987), «Кысь» Т. Толстой (2000), «Метро 2033» Д. Глуховского (2005).

В соответствии с канонem антиутопии, место развития сюже-

та в данных произведениях ограничено четкими рамками. В. Войнович и Д. Глуховский прямо указывают на Москву как место действия, Т. Толстая избегает подобной прямолинейности, однако исследователи не раз отмечали сходство Федор-Кузьмичска с Москвой. Кроме того, пространство названных текстов неоднородно, представляет собой полевую модель.

Наиболее четко данной структуре следует В. Войнович. В романе «Москва 2042» представлена «идеальная» модель будущего коммунистического мира¹ – Москорепа, Московской коммунистической республики, пространство которой в реальности охватывает лишь один город, в рамках которого формируются так называемые «кольца коммунизма». Подобная пространственная организация соотносится с видением ада Данте: Москореп – 9-й круг ада, предназначенный для преступников-предателей. В романе Т. Толстой центром пространственной организации становится Федор-Кузьмичск; что происходит за границами города остается тайной. Тем не менее, два структурных поля могут быть вычленены. Пространство произведения Д. Глуховского соотносится, скорее, с лабиринтом: множество станций с известными и неизвестными переходами к ним, в которых легко заблудиться, встретиться с опасными существами и даже погибнуть. Очевидно при этом, что метро находится в окружении внешнего мира – Москвы, следовательно, также становится центром полевой структуры.

Неоднородное пространство соотносится с аналогичным образом представленной хронологической структурой. В произведениях взаимодействуют два времени – прошлое и будущее (последнее представлено либо в заглавии произведения, либо в его первых главах). Подобная временная организация на практике демонстрирует мысль М. Эпштейна, отмечавшего, что «в России прошлое скрепляется непосредственно с будущим, как бы повисая над пропастью неосязаемого настоящего. <...> Модусы будущего и прошедшего прямо стыкуются, без плавного опосредования в настоящем» [4, с. 81]. Герои произведений, так или иначе,

¹ Разграничить утопию и антиутопию в современной литературе бывает достаточно трудно, границы между жанрами становятся расплывчатыми. В. Войнович, на первый взгляд, изображает утопическое будущее (первая часть романа является ярким доказательством этого положения, особенно сон главного героя, в котором он видит картины безбедной жизни в новом мире, где каждый может удовлетворить все свои потребности), однако вскоре становится понятно, что реальность оказывается гораздо более жестокой; текст произведения наполняется типичными для антиутопии мотивами.

оказываются связанными с прошлым миром. Виталий Никитич Карцев – главный герой романа В. Войновича – человек из мира прошлого, отправившийся в увлекательное путешествие в Москву 2042 года; Бенедикт – переписчик книг, связанный с прошлым «генетически», его мать – «из прежних»; Артём («Метро 2033») смутно помнит «прошлый мир», а вырастивший его Александр Сухой часто вспоминает Москву до страшных событий. Таким образом, настоящее время представлено в контексте прошедшего. Связь с миром прошлого проявляется также в значимом для трех произведений топосе «книга», который, с одной стороны, помещен в пространственный центр произведения, с другой стороны, имеет специфические временные координаты.

Субтопосами топоса «книга» в текстах выступают «Рабочая Изба» (Т. Толстая), «Библиотека Ленина» (В. Войнович), «Библиотека им. Ленина» (Д. Глуховский). Именно эти образы находятся в ядре пространственной организации текстов, отражают аксиологические приоритеты человечества будущего. Высоким семантическим потенциалом, как видим, обладает субтопос «библиотека». М. Фуко, рассматривая библиотеку как гетеротопию, отмечал, что в данном пространстве «время нагромождается и взгромождается на вершину самого себя» [5, с. 201], что соответствует идее создания некоего пространства, помещающего в себя все времена и эпохи, при этом находящегося вне времени. В анализируемых текстах субтопос «библиотека» соответствует описанию М. Фуко: герои отмечают, что библиотека сохраняет привычный, традиционный внешний вид, при этом внутри пространства сосуществуют времена (например, в Ленинской библиотеке («Метро 2033») обитают, так называемые, библиотекари – страшные существа, напоминающие йети, – порождение настоящего, в самой библиотеке частично сохранены книги – знак прошлого мира, а книга, которую ищет Артём, по легенде хранителей, должна открыть тайны будущего).

Кульминация анализируемых произведений непосредственно связана с книгой и пространством, в которое она помещена. Книга напрямую соотносится с временем прошлого: тексты «прежних» переписываются в Федор-Кузьмичске (причем автором переписанных текстов считают одного человека – Набольского Мурзу); в Библиотеке Ленина («Москва 2042») хранится коллекция книг прошлого времени, при этом новые тексты не создаются, деятельность писателей настоящего – фикция (тексты существуют лишь в сознании писателей, переносятся в вообра-

жаемый компьютер); Библиотека им. Ленина («Метро 2033») – место, где, согласно легенде, хранится книга, открывающая тайны будущего; в мире настоящего книги не печатаются, так называемые «челноки» приносят старые книги «сверху».

В романах-антиутопиях рубежа XX–XXI веков существование разумного мира непосредственно связано с существованием книги. Как только восприятие книги искажается, изменяется аксиологическая составляющая, утрачивается гносеологическая функция книги – существенно трансформируется мир, фактически превращаясь в антиутопию, отрицающую «возможность достижения социальных идеалов и установления справедливого общественного строя» [6].

Таким образом, «особая метакатегория “книга” становится в жанре литературной антиутопии культурологическим концептом» [3, с. 211], т.е. семантической структурой, включающей общую идею толкования книги как своеобразного оберега для общества, реализующуюся в художественных произведениях в широком диапазоне смысловых линий. Топос «книга» как концепт принадлежит одновременно сознательной и бессознательной сферам, отсюда – общность интереса к нему писателей переходных эпох. Кроме того, книга рассматривается как единица культуры, передаваемая из поколения в поколение, что ярко демонстрируют тексты антиутопий: каждый из героев стремится к обладанию книгой как артефактом прошлого мира, так как сами герои с этим миром связаны непосредственно. В то же время окружение героев демонстрирует идею потребления симулякров культуры, подделок, в подобной ситуации человек оказывается объектом, искусственно сотворенным, а не творящим субъектом. Обладатели / стремящиеся к обладанию книгой герои оказываются вовлечены в события эпохальной значимости, именно они способны изменить традиционный жизненный уклад, а книга становится фактором изменения ценностных ориентиров в восприятии внешнего мира. Данный процесс в романах-антиутопиях представлен в двух кардинально противоположных сюжетных линиях, отражающих, однако, единый процесс восстановления коллективной / исторической памяти: с одной стороны, обладание книгой может быть соотнесено с нахождением истины, с другой стороны, большую значимость может приобретать процесс поиска книги, а не сам объект как таковой («Метро 2033»).

Топос «книга», активно используемый писателями рубежа

веков, отражает взгляд на мир как историю, для которого характерно восприятие времени в контексте пространства, что проявляется, прежде всего, в сюжете вечного возвращения. Сюжеты анализируемых произведений имеют циклическую структуру, в центре цикла – столкновение с книгой. Для героя В. Войновича важно побывать не просто в будущем времени, но и в четко определенном пространстве, В.Н. Карцев оценивает новый мир, главным образом, по тому, какое положение в нем занимает книга (конкретнее – классическая литература), подмена реальной книги фикцией побуждает героя к возвращению в мир прошлого, в свое пространство. Аналогичным образом выстраивается сюжет романа Д. Глуховского: Артём так и не находит Книгу, которая может помочь преодолеть апокалипсис, поэтому возвращается в метро. Несколько иная реализация сюжета вечного возвращения представлена в произведении Т. Толстой, построившей текст в форме азбуки (названия глав соответствуют буквам алфавита, причем буквы могут быть пропущены или перепутаны). Подобная форма также демонстрирует цикличность текста, что подтверждается и сюжетом произведения, в финале которого идея повторяемости непосредственно соотносится с концептом «смерть – воскрешение»: «Кончена жизнь, Никита Иванович, – сказал Бенедикт не своим голосом. <...>. – Кончена, – начнем другую...» [7, с. 307]. Таким образом, время теряет свойство необратимости и приобретает специфически пространственную категорию симметрии.

Анализируя специфику функционирования топоса «книга» в романах-антиутопиях, согласимся с мнением А. Махова, отмечавшего, что «топосы – не какие-то сингулярные образования, не точки моментального сходства, разбросанные по текстам разных культур. Они возникают на линиях, путях аргументации – в определенных речевых жанрах, имеющих определенные аргументативные стратегии» [8]. Появляясь в жанре антиутопии, топос «книга» призван выполнять особую коммуникативную задачу воздействия на читателя методом «от противного». Авторы выбранных для анализа произведений изображают мир, в котором, во-первых, восприятие книги как носителя культурной памяти искажается (В. Войнович «Москва 2042», Т. Толстая «Кысь»), во-вторых, изображается процесс умирания книги, постепенного отказа от восприятия ее как инструмента спасения (Д. Глуховский «Метро 2033»). Кроме того, актуализация топоса «книга», как и жанра антутопии, обусловлена конкретно-историческими усло-

виями переходной эпохи: если в конце XX века – это ощущение апокалиптичности, угрозы физического исчезновения мира, то в начале XXI века – ситуация ментального кризиса, добровольного отказа человечества от разумного существования, что выражается, в первую очередь, в отказе от книги как источнике разумного знания. Таким образом, появление топоса «книга» в жанре антиутопии является очевидным предупреждением о возможном скором закате цивилизации, так как именно книга на протяжении столетий отождествляется с памятью, а отказ от памяти прошлого ведет к невозможности существования в будущем.

Список литературы

1. Козлова, С.М. Альтернативно-исторические и футурологические проекты цивилизации России в современной отечественной прозе / С.М. Козлова, Ю.И. Королева // Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий. – Челябинск : ООО «Энциклопедия», 2010. – С. 86–96.
2. Шишкина, С.Г. Концепт «Книга» в жанре литературной антиутопии / С.Г. Шишкина // Книга в современном мире: материалы международной научной конференции (Воронеж, 26–28 февраля 2013). – Воронеж : «НАУКА-ЮНИПРЕСС». – С. 275–280.
3. Таганов, А.Н. Культурологические функции образов библиотеки и книги в пространстве художественной литературы / А.Н. Таганов, С.Г. Шишкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://studprof.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2014/vgf-2014-06-209.pdf>. – Дата доступа: 13.07.2017.
4. Эпштейн, М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
5. Фуко М. Другие пространства / М. Фуко // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью – М. : Праксис, 2006. – Ч. 3. – С.191–205.
6. Араб-Оглы, Э.А. Утопия и антиутопия / Э.А. Араб-Оглы // Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ronjatija.ru/node/9200>. – Дата доступа: 05.07.2017.
7. Толстая, Т. Кысь / Т. Толстая – М. : Изд-во Эксмо, 2004. – 320 с.
8. Махов, А. «Историческая топики»: раздел риторики или область компаративистики? / А. Махов // Вопросы литературы. – 2011. – № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14-pr.html>. – Дата доступа: 17.07.2017.

The article is devoted to the topos of the “book” (possible variation is subtopic “library”) as a central component of dystopian novels written at the turn of XX-XXI centuries. Proven that the spatial-temporal organization of the analyzed works is the book as a heterotopia – a space that includes other chronotopes.

Key words: anti-utopia, topos “book”, the chronotope, heterotop

Образ героя в новейшей антиутопии XXI века

В статье рассматривается образ героя в антиутопиях XXI века, раскрываются его отличительные черты. Выявляется специфика новейших антиутопических произведений.

Ключевые слова: герой, образ, массовая литература, антиутопия, постмодернизм.

Конец XX – начало XXI века по праву считается многими учеными переходной эпохой. Это период, когда подводятся итоги уходящего столетия и поднимается вопрос о будущем. Формирование новой научной картины мира, смена культурной парадигмы, развитие глобальных проблем цивилизации (социальные, экономические, экологические) – эти и многие другие факторы формируют апокалиптические настроения в обществе, которые закономерно находят воплощение в литературе. Поэтому вполне логичным видится в начале XXI века второй всплеск популярности жанра антиутопии: «Отмечаемый со времен Ф. Ницше, К.Г. Юнга и Р. Генона упадок символического и сакрального знания отразился на состоянии литературы <...> аналогом сакрального футуропрогноза стала разновидность социальной фантастики – антиутопия, антитоталитарный жанр, широко распространённый в XX и не теряющий актуальности в XXI веке» [1]. Современные антиутопии все чаще смешиваются с различными жанрами научной фантастики, такими как киберпанк, постапокалиптика.

Образ героя антиутопий XX века детально изучен многими исследователями, выявлены его основные черты. Герой классической антиутопии, по Б.А. Ланину, – это, прежде всего, человек, отмеченный резко выраженной индивидуальностью, или рядовой гражданин, в силу каких-то обстоятельств противостоящий социальной среде. Классический пример первого – набоковский

Цинциннат Ц. из «Приглашения на казнь», второго – герой Е. Замятина Нумер Д-503. Индивидуальность героя может как проявляться сразу, так и раскрываться постепенно, в связи с каким-либо стимулом (чаще всего в качестве такого толчка выступает влюбленность). Помимо этого, ученый выделяет такие признаки героя антиутопии, как отказ от регламентации времени, от следования устоявшимся правилам и нормам, выбор своего пути, который идет вразрез с политикой государства, интимность и эротичность как один из немногих способов проявить свое «я», бороться с властью. Страх становится внутренней атмосферой, заполняющей персонажей. Важным параметром является творчество, в котором герой не только раскрывает свои мысли и чувства, но также показывает систему изнутри (повествование в форме дневника замятинского Нумера Д-503 либо фрагментарные записи дневника героя Дж. Оруэлла Уинстона Смита). В финале произведений герой уничтожается либо перевоспитывается государством так, что прежние мечты об изменении системы кажутся ему бредом. Такими стали Уинстон Смит, влюбленный в государство и Большого Брата и Нумер Д-503, с легкостью предавший свою возлюбленную казни [2].

Достаточно тщательно рассмотрен исследователями герой рубежа XX – нач. XXI веков. Примером данного типа является Бенедикт Т. Толстой, который сочетает в себе противоречивые качества, унаследовав их как от предков (отсюда его любовь к книгам, стремление философствовать, попытки размышлять), так и от современников (стремление прочесть как можно большее количество книг без проникновения в суть).

Сегодня можно говорить о том, что человечество перешагнуло рубеж и вступило в XXI век. Естественным образом происходят изменения в антиутопии. В последние годы все чаще появляются произведения, которые попадают под понятие «молодежные антиутопии». Несмотря на отсутствие общепризнанного значения этого термина его используют для обозначения антиутопических произведений, адресованных подростковой аудитории. Данные романы обладают рядом отличительных черт в сравнении с классическими произведениями. К этой категории можно отнести произведения «За стеной стеклянного города» Е. Митягиной (2015), серию книг «Голодные игры» С. Коллинз (2008-2010), «Бегущий в лабиринте» Д. Дэшнера (2009-2011), «Дивергент» В. Рот (2011-2013); «Клеймо» (2016), «Идеал» (2017) С. Ахерн и многие другие. В абсолютном большинстве все они написаны по одной

схеме – клише. Главным героем является подросток, чаще всего женского пола (тогда как в классической – мужского), в возрасте шестнадцати-восемнадцати лет. Он, практически в одиночку борющийся с системой (государством или какой-то его частью), обязательно является исключительной личностью, причем здесь отчетливо проявляется позиция «не такой, как все». Он противопоставляет себя окружающему миру, в том числе самым близким людям. Так, Селестина Норт, персонаж романа С. Ахерн, была заклеимена шесть раз – больше, чем кто-либо за всю историю существования Трибунала; Беатрис Прайор, героиня «Дивергента» В. Рот, пройдя тест на принадлежность к одной из Фракций, оказывается обладательницей уникальных способностей. После этого следует стандартная сюжетная схема: главную героиню не понимают и не принимают окружающие, а поддерживает только пара персонажей. Толчком к действиям становится какое-то случайное событие, а не влюбленность. Например, в произведении «За стеной стеклянного города» Е. Митягиной главная героиня – семнадцатилетняя Ария Вуд, живущая в единственном уцелевшем после Третьей Мировой войны городе – Стекляшке численностью пять тысяч человек, окруженном стеной с ядовитым виноградником. Случайно залетевший голубь, которого находит Вуд, становится предвестником перемен (поскольку в школах учат тому, что за пределами города отсутствуют живые существа). После казни отца и соседа, с которым она была в дружеских отношениях, девушка начинает действовать: совершает побег, который до этого не удавался никому. Похожие события разворачиваются в романе «Клеймо», главная героиня которого семнадцатилетняя девушка Селестина Норт так и осталась бы первой ученицей в школе и образцом для подражания, если бы не случай – арест соседки, которой она восхищалась. Это становится катализатором: последующие действия, не логичные и не оправданные, приводят героиню к бунтарскому настрою по отношению к городскому Трибуналу. Изменяется отношение к интимным чувствам. Любовь выступает не как толчок к действиям, а как мощная энергия, способная поддержать героев в трудные минуты, придать им уверенности в себе и силы для будущего противостояния.

Повествование в подростковых антиутопиях в основном ведется от первого лица. Сходство с повествованием классической антиутопии лишь на первый взгляд. Здесь отсутствует подробное описание государственного устройства глазами пишущего.

Социально-экономическо-политический уклад не прописывается так четко и логично, как в антиутопиях Дж. Оруэлла, Е. Замятина и др. Авторы не поднимают злободневные темы, проблемы, беспокоящие человечество. Описанная политическая система только подчёркивает, как несправедливо обходятся с главным героем и как он преодолевает эту несправедливость. Не известна история и причины появления Трибунала в произведениях С. Ахерн, который выжигает отличительные знаки на телах тех, кто не идеален, кто нарушил правила. С какой целью были созданы правила, что пытались спасти государство, создав такую систему, остается непонятным. Главный судья Трибунала, который нарушает все мыслимые правила (его действия грозят крахом всей системы) в присутствии свидетелей, рассердившись на главную героиню, ведет себя абсолютно нелогично для одного из самых значимых членов государства, где главным является сохранение порядка – этого точно не допустили бы ни Большой Брат, ни Благодетель. Сам режим, который многие, кстати, поддерживают, девушка свергает за несколько дней, а люди, прежде довольные системой, резко выступают против Трибунала. Станным представляется мир Дивергента, разделенный на пять Фракций, члены общества каждой из которых имеют лишь одну фундаментальную черту: только доброта либо бесстрашие, ум, отречение или дружелюбие. В первой книге абсолютно непонятно, какая катастрофа произошла, как появился постапокалиптический мир, зачем город отделили от остального пространства и почему принято такое деление на Фракции. Одна из них – Альтруисты (как можно догадаться, их суть в добродетели) – многими высмеивается, и в то же время государством управляют в большинстве своем именно ее члены. Получается, что все, что нужно для поддержания тоталитарной системы, – альтруизм. Возникает ощущение, что она создана явно несовершенной и нелогичной именно для того, чтобы главный герой мог ее изменить. Итак, повествование от первого лица ведется не для детального описания системы, а для акцентирования эмоционального восприятия и передачи героем своих ощущений. Особое внимание уделяется детальному описанию чувств.

Основной и, пожалуй, единственный конфликт – героя и системы. Все выстроено против него и с целью уничтожения его. Другие проблемы, как правило, отсутствуют. Государство может затрачивать огромные силы для того, чтобы поймать угрожающего ему подростка. А тот, в свою очередь, практически один

сражается с действующей системой, результатом чего становится победа, свержение сложившегося строя. Так происходит в антиутопии «За стеной стеклянного города», где Ария Вуд добирается до главного города в сопровождении друга. Им удается остаться незамеченными, добраться до нужного человека – ученого Тима, который помогает в осуществлении переворота, всего захватив главу Стекляшки и нескольких его подчиненных. После этого становится известно, что в их дальнейшие планы входит освобождение всех подобных колоний Мегаполисов. Правда, как небольшое количество людей будет действовать против тысячи мощных корпораций, остается неизвестным.

Герой современной подростковой антиутопии готов и способен противостоять режиму. Ему свойственны решительность и сопротивление тому, что несправедливо, что угнетает. В силу возраста он импульсивен, но стремление к активным действиям, свержению подавляющего режима и вера в светлое будущее отличают его от героя антиутопий XX века.

Наряду с подростковыми романами существуют и более «взрослые» антиутопии, в которых можно найти больше сходства с классическими и которые затрагивают актуальные, злободневные темы. Это такие произведения, как «Живущий» А. Старобинец (2011), «Будущее» (2013), «Метро 2033» (2007), «Метро 2034» (2009), «Метро 2035» (2015) Д. Глуховского, «2199. Антиутопия» И. Рябова (2016). Главные герои таких произведений более разнообразны и не укладываются в единую схему своими действиями и поступками. Это может быть и выдающаяся личность, и рядовой гражданин. Так, в качестве примера первого выступает главный герой романа «Живущий» – Зеро, который становится исключительным еще до своего рождения, когда его мать узнает, что у него отсутствует инкод (с его помощью жители единого организма воспроизводятся). В качестве второго – Эдуард из «2199», среднестатистический сотрудник тоталитарного государства, после аварии потерявший ощущение удовольствия от принятия наркотика и поэтому попавший в категорию опасных для государства личностей. Мир не вращается вокруг главного героя. Несмотря на то что основной конфликт – человек и система, он возникает не только между одним персонажем и окружающим миром. Есть несогласные и пострадавшие от политики государства, вынашивающие планы переворота. Если герои хотят изменить существующий строй, то не делают это в одиночку. У них всегда есть союзники, которых они стремятся найти (либо стал-

киваются случайно). Они преданы государству, в котором живут, хотя бы быть его частью, и только случайность, какое-то событие нарушает привычный ход вещей. Государство само стремится избавиться от тех, кто не вписывается в его рамки. Возможно, Зеро не сбежал бы из исправительного учреждения, если бы его друг не уговорил его. Он вообще хотел не спасать мир, а быть как другие: «Я просто хочу быть как все. Не хочу брать на себя слишком много. Хочу быть как все» [5].

Произведения написаны в форме дневника либо в другой форме повествования от первого лица. Здесь происходит сближение с классической антиутопией, поскольку данная форма повествования позволяет ощутить атмосферу созданного мира, увидеть его детали, но не так акцентируется на эмоциональном восприятии героем происходящего, как в подростковых антиутопиях. Хотя мир и дается через призму одного взгляда, он нейтральный, концентрируется на происходящем вовне. Поднимаемые проблемы злободневны, описываемое устройство системы логично. Освоение виртуального пространства, уход от реальности, замена настоящей жизни воображаемым миром, создание виртуальных слоев для общения и фантазий, единый организм численностью три миллиарда со строгим контролем, отрицание смерти – в утрированном обществе А. Старобинец обнаруживают проблемы сегодняшнего дня. Так же у Д. Глуховского, где центральное место занимают темы перенаселения планеты, искусственной среды обитания, проблема души и тела, жизни и смерти.

Интересны концовки таких произведений. Они отличны от классических и на первый взгляд имеют сходство с подростковыми антиутопиями. Главный герой не перевоспитывается государством, если он погибает, то не напрасно. Он побеждает ту систему, в которой находится. Так, в «Будущем» Глуховского Ян Нахтигаль успевает отравить воду, лишив общество бессмертия. Последнее слово в книге – «начало» свидетельствует о том, что у автора остается вера в возможность построения другого общества. Победа остается за героями произведений «Живущий» и «2199». Однако если Глуховский оставляет будущее за рамками повествования для размышления читателю, то Старобинец и Рябов показывают, что происходит после переворота. Убийства, драки и грабежи, взрывы и теракты – угроза бытию всего человечества. Живущий возобновляет свое существование, дабы сохранить остатки цивилизации, а Белгородское государство Эдуарда становится

тоталитарной Евразией, которая, как известно, продолжила свое действие в мире Оруэлла. Авторы антиутопий XXI в. предостерегают общество возвращение в тот мир, который герои разрушают. Можно предположить, что после того, как люди узнают о том, что не бессмертны, в мире Глуховского также начинает господствовать хаос. И вряд ли восторжествовал разум, а государство не применило жесткие меры для сохранения стабильности.

Герои современных антиутопий, несомненно, обладают общими чертами. Прежде всего, это способность к решительным действиям. Авторы, стремящиеся сохранить классическую форму антиутопии, сохраняют многие черты классического героя, в отличие от молодежных антиутопий, перенимающих лишь основные параметры антиутопического мира, но в корне меняющих самого героя. Он в действительности преобразовывает существующий мир, пытаясь сконструировать другой. И если подростковая антиутопия останавливается на победе как финале, то в классических произведениях вопрос будущего остается открытым, оставляя утопически.

Массовая культура, ориентированная на привлечение молодого поколения, проникает во многие сферы жизни общества, в том числе и в литературу. В современном литературном процессе, несмотря на множество направлений, явным становится преобладание произведений массовой литературы. На фоне существующих глобальных проблем злободневны темы будущего, угрозы существованию общества, государственному устройству. Данная проблематика волнует подрастающее поколение. Интересна форма антиутопий – захватывающие приключения главного героя, поджидающие его опасности, возможность изменить то, что его не устраивает, наличие исключительных способностей. Это позволяет юному читателю, отождествляющему себя с героем, возвыситься в собственных глазах, уйти от надоевшей обыденности. Отсюда – востребованность, актуальность подобных произведений, несмотря на множество непроработанных, противоречивых моментов. Однако с помощью таких антиутопий вполне возможно формировать определенные представления о свободе, добре и зле, морали и нравственности.

Список литературы:

1. Свечникова, Е.В. Черты массовой культуры в белорусской антиутопии / Е.В. Свечникова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/256/1/Cvechnikova_2012-7-p125.pdf. – Дата доступа: 21. 09. 2017.

2. Ланин, Б.А. Анатомия литературной антиутопии / Б.А. Ланин // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/120/386/1217/017_LANIN.pdf. – Дата доступа: 21. 09. 2017.

3. Глуховский, Д. Будущее / Д. Глуховский // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=21740. – Дата доступа: 18. 09. 2017.

4. Митягина, Е. За стеной стеклянного города / Е. Митягина // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lit-era.com/reader/za-stenoi-steklyannogo-goroda-b251>. – Дата доступа: 18. 09. 2017.

5. Старобинец, А. «Живущий» / А. Старобинец // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=29161. – Дата доступа: 18. 09. 2017.

6. Рябов, И. «2199. Антиутопия» / И. Рябов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litmir.biz/rd/144854/p1>. – Дата доступа: 07. 09. 2017.

7. Ахерн, С. «Клеймо» / С. Ахерн // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://loveread.ec/contents.php?id=53388>. – Дата доступа: 26. 08. 2017.

8. Рот, В. Дивергент / В. Рот // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=9470. – Дата доступа: 21. 08. 2017.

The article examines the image of the hero in the anti-utopia of the 21st century, reveals his distinctive features. Features of new anti-utopian works are revealed.

Key words: hero, image, mass literature, dystopia, postmodernism.

Т. В. Черкес

Трансформации жанра баллады конца XX века
(на материале «Баллады о Деве белого плеса» Т. Кибирова и
баллады «Летчик» М. Степановой)

В статье представлен жанрологический анализ двух произведений конца XX века: «Баллады о Деве белого плеса» Т. Кибирова и баллады «Летчик» М. Степановой. Исследование субъектно-образной организации, представление жанрово-стилистических особенностей произведений, обращение к интертекстуальным связям способствует выявлению традиционных признаков жанра и определению эволюционных изменений, наметившихся в балладах постсоветского периода.

Ключевые слова: жанр, баллада конца XX века, Т. Кибиров, М. Степанова.

Вопросы жанрообразования в современной поэтике являются проблемным полем для литературоведческого дискурса. Как отмечено В.И. Козловым, теоретическая база более «разработана на материале прозы. Исследование же лирики двинулось в другом – стиховедческом – направлении, уводящем от самой проблемы жанра» [1]. К трансформациям поэтической жанровой системы, начало которым положено еще в период романтизма, относятся: деструктуризация жанрового канона, смещение жанров, их взаимопроникновение и синтез, новаторские поиски способов выражения индивидуально-личностного авторского «я» и пр. В совокупности это приводит к проблемам жанровой идентификации лирики нового времени. Это дает повод некоторым ученым писать о фрагментарности и редуцированности судьбы современного жанра [2], «девальвации жанра», называя его «рудиментарной традицией» [3, с. 10]; попытки же возрождения жанрового канона определять как «искусственную реанимацию», сводящуюся лишь к игре с жанровой формой, «по-

этической условностью, нежели полноценным продолжением жизни того или иного жанра нормативной эпохи» [4]. Однако в данных суждениях не учитываются важнейшие составляющие современного литературного процесса, которые называют эволюцией жанрового мышления (Ю. Тынянов), памятью жанра (М. Бахтин), инвариантной категорией жанра (Тюпа), рефлексией в форме жанрового канона (О. Зырянов): «Открывающиеся при этом жанровые интенции авторского сознания, протекающие в русле жанровой рефлексии, <...> эксплицируются, как правило, той или иной жанровой номинацией. Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной “памяти” жанра, реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что привычный традиционно-классический жанр предстает в неожиданно-обновленном виде, своего рода “знакомым незнакомцем”» [5]. Постоянно обновляясь, в своей регенерации жанровая система вступает в иную эпоху, начиная «существовать в новом качестве и новом модусе неповторимо-индивидуальной авторской феноменологии» [5].

Процесс эволюции жанра прекрасно иллюстрируется на материале перипетий баллады конца XX века, которые К. Ходжсон называет «постсоветским возрождением <...> нарративной поэзии <...> (перевод наш. – Т. Ч.)» [6]. Во-первых, синкретичность, «гибридная» [7, с. 26], по словам Д. Магомедовой, природа жанра (как известно из генеалогии, в структуре баллады органично сочетаются признаки эпического, лирического и драматического) позволяет наиболее точно проследить трансформации современной жанровой системы. Во-вторых, как отмечает И. Винницкий, жанр баллад «обладает, по-видимому, способностью “переопределять традицию”: баллады позволяют иначе взглянуть на “историческую память” поэзии, <...> на способность поэзии осваивать новые сюжеты и новые возможности слова» [8]. И в-третьих, балладу можно назвать своеобразным катализатором изменений, происходящих в социуме: «балладность <...> активизируется в истории литературы <...> всякий раз через несколько лет после масштабных социальных катаклизмов. В 1810-х годах – сразу же по окончании Отечественной войны <...>. В 1920-х – после революции и Гражданской войны <...>. В конце 1990-х и начале 2000-х – после трансформации всей общественной, политической и экономической жизни России <...>» [9].

В данной работе предпринимается попытка жанрологического анализа двух поэтических произведений конца XX века: «Баллады о Деве белого плеса» Т. Кибирова и баллады «Летчик»

М. Степановой. Обе баллады написаны в конце XX века (сборник «Стихи о любви» Т. Кибирова, в состав которого вошла «Баллада о Деве белого Плеса», датируется 1988 г.; сборник «Песни северных южан» М. Степановой, содержащий балладу «Летчик», опубликован в 1999 г.). Исследование субъектно-образной организации, представление жанрово-стилистических особенностей произведений, обращение к интертекстуальным связям способствует выявлению традиционных признаков жанра и определению эволюционных изменений, наметившихся в балладах постсоветского периода.

Как известно, к особенностям канонической баллады относятся: нарративность, диалогизация, наличие рефренов, «инаковость» героев повествования, отстраненность фигуры нарратора, двоемирие (контаминация: мир обычный – мир потусторонний). В центре сюжета – событие встречи в экзистенциальной ситуации, нередко приводящей героя к гибели физической либо духовной. В. Пронин указывает: «В балладе предпринимается попытка заглянуть за грань бытия, проникнуть интуитивно в иной мир. Сюжетным стержнем баллады зачастую становится испытание героя <...>» [10]. Испытания, выпавшие на долю героев «Баллады о Деве белого плеса» и баллады «Летчик» при попытке преодолеть границы неизведанного, легли в основу сюжета произведений Т. Кибирова и М. Степановой.

Тематическая схожесть произведений очевидна: как в «Балладе о деве белого плеса», так и в балладе «Летчик» события разворачиваются в один и тот же исторический период – период завершения войны в Афганистане. «Баллада о Деве белого плеса» начинается с указания времени фабульного действия:

Дембеля возвращались в родную страну,
проиграв за кордоном войну [11].

У Марии Степановой временной круг событий также четко обозначен в начале произведения:

Когда он вернулся оттуда, куда,
Во сне он кричал и бомбил города,
И духи казались ему <...> [12].

Искореженные судьбы сотен тысяч участников афганской войны узнаваемы в собирательном образе героев баллад: именно это становится поводом для рефлексии читателя. Как известно, война в Афганистане перевернула жизнь многих людей, разделив ее на «до» и «после». Уходившие на войну из одной страны,

они возвращались в иную реальность с совершенно новыми ценностными ориентирами. Трагедия «афганцев» (как их называли в народе) была в разломанности их сознания: идеологизированное восприятие войны, понятие «героического подвига во имя интернационального долга» сменилось трагическим прозрением: цинизм государственного аппарата, использовавшего солдат как «пушечное мясо» для решения своих внешнеполитических задач и поддерживаемый ложью в официальных средствах массовой информации, привел к огромным жертвам. Осознание собственного «идейного идиотизма», осознание бессмысленности гибели товарищей, крушение довоенной системы ценностей – с этим нужно было научиться жить. Из-за своей «инаковости», двойственности сознания (не все могли примириться с горечью правды – для некоторых спасительный героический “афганский миф” стал средством сохранения здравого рассудка) многие в течение долгих лет (а то и всю оставшуюся жизнь) не могли найти себе места в изменившемся социуме. Подобно герою М. Степановой:

Когда он вернулся оттуда совсем,
Как дети, которые мамку сосём,
Мы были беспомощны все [12].

И. Кукулин называет беспомощность, «ответственный инфантилизм и дегероизированную жертвенность» главными качествами новых персонажей современной литературы, поясняя, что дегероизированная, или постгероическая позиция рождается в результате освобождения, преодоления (но не отказа) персонажем позиции героической. Исследователь отмечает, что «еще одной чертой можно считать принципиальную пограничность «я»-персонажа, его нахождение на границе разных миров» [13], которая, как известно, ведет свое начало от традиционной романтической баллады.

Какими чертами отмечены новые герои баллады конца XX века? Интересным авторским приемом является то, что оба они созданы безымянными – более значимой кажется их социальная роль: ефрейтор и летчик (возможно, акцентируя на этом внимание, М. Степанова выносит название профессии в заглавие). Эту особенность – безымянность (не безликость), обобщенность образов исследователи относят к чертам современного жанра. «В эпохи резкого слома критериев теряют релевантность прежние представления о личности, и балладная поэзия, основанная на несобственно-прямых образах, оказывается “временным выходом»

дом”: она позволяет создать парадоксальную аперсональную лирику, которая не должна отсылать к определенной концепции субъекта» [9]. К сожалению, социальный статус в современном мире часто заслоняет личность человека: «Безвольного неба пустой человек» [12], – так характеризуется устами супруги (она же является нарратором баллады «Летчик») вернувшийся с войны муж. Чужой, непонятный, «таинственный, как чемодан» [12]. А в чемодане, как известно, может быть все – вплоть до бомбы замедленного действия (женская интуиция не подвела: впоследствии этой “бомбой” оказалась Небесная Дочка). Муж раздражающе изменился, не желает быть «как все»: не копает огород, «семейного рода прикорм и доход» [12], запрещает супруге торговать овощами, да и сам не работает: «отъелся, озлел, озверел, отоцал» [12] (М. Степановой применен стилистический прием ассонанса)... И разумеется, по старой русской традиции, топит свое неприятие окружающего мира в алкоголе; «выпуская пар», срывает злость на жене: «И бил он меня по мордам» [12]. «Но это еще ничего» [12] – в данном контексте рефрен стихотворения ассоциируется с известной русской поговоркой: «Бьет – значит, любит». Но то, что он не хочет возвращаться на бrenную землю «с заоблачных небесей» [12], – пережить гораздо труднее. Справедливости ради, нужно заметить, что летчик, хоть и ненадолго, сделал попытку приспособиться:

И стал контролером за честный проезд
На транспортных средствах страны! [12]

Подчеркнутая ироничность высказывания-штампа не вызывает сомнений и относится к признакам новой баллады, для которой характерны пародийность, гротескность. После полетов в небе продавать билеты в общественном транспорте, после смертельных сражений с «духами» охотиться на «зайцев» – что может быть хуже? Душой он остался там, где «за штурвалом поют, Летя стюардессы вино подают» [12]. И где живет и ждет его спаситель – Небесная Дочка. Вследствие раздвоенности сознания, разорванности двух миров не выдерживает сердце: «земное постыло ему» [12], и физическое умирание становится результатом смерти духовной.

Как бы предвидя произошедшее (семейную послевоенную «идиллию» летчика М. Степановой), ефрейтор из «Баллады о Деве белого плеса» подсознательно (или осознанно?) сопротивляется возвращению в родные места, где «невеста его заждалась» [11], где «мать-старушка не спит, на дорогу глядит» [11] (реми-

нисценция к городскому романсу, армейскому шансону и так называемым «блатным» песням)... Поскольку Он – совсем не тот, прежний, до-военный; и возможно, этому новому Ему не нужна девушка с прозаическим именем Оля... И Он еще не знает, нужна ли ему вообще семья в этом новом, непонятном и страшном мире. Не знает, пока не попадает в экзистенциальный мир, в котором существует Вечная Красота – Дева белого плеса.

Как видим, оба героя баллад отмечены традиционной для жанра «“инаковостью”», подчеркнутой непохожестью на остальных» [14], сознательно отсылающей к романтическим истокам. Только у М. Степановой субъект баллады представляет, казалось бы, подчеркнуто анти-романтическую «инаковость»: его можно было бы назвать и антигероем, если бы не катарсис сознания и «перевернутость» психики после службы он в Афганистане, где остался «погибший его экипаж» [12]. Если бы не стремление к спасению – Небесной Дочке (к образу которой, как и к фигуре нарратора, мы вернемся позднее).

К отличительным особенностям лирического субъекта Кибирова исследователи относят внутреннюю «амбивалентность и противоречивость». Р. Нурмухамедова поясняет, что «эта «двуликость» обусловлена кризисной исторической ситуацией» [15]. В начале «Баллады о Деве белого плеса» предлагается описание «романтической натуры» героя-ефрейтора. Данное словосочетание выделено нами не случайно: автор с долей иронии относится к романтическому ореолу своего персонажа, о чем свидетельствуют лексико-стилистические средства его характеристики:

Лишь ефрейтор один был застенчив и тих,
и носил он кликуху Жених [11].

Краткие прилагательные «застенчив» и «тих», элементы литературно-художественного стиля, соседствуют с разговорно-жаргонным «кликуха», в своей оппозиционности заставляя задуматься над серьезностью статуса. Как видим, автор «настраивает» читателя на интеллектуальную игру с сюжетами классических романтических баллад, предлагая вспомнить о каноне: (слово «Жених», написанное с заглавной буквы, обозначает «вечный» балладный сюжет: Невеста – Мертвый Жених). «Игровой характер балладного сюжета подчеркивается нарочитым использованием как традиционных черт романтического повествования: манящая мечта, морские просторы, бледность героя, томность взгляда возлюбленной, белый конь и т.п., так и введением совершенно непоэтических реалий современности» [16]. Как отмеча-

ет Д. Багрецов, «на стилистическом уровне поэзия Т. Кибирова характеризуется сочетанием разговорной лексики и синтаксиса (влияние концептуализма) с литературными оборотами и возвышенной поэтической лексикой (влияние акмеизма)» [17]. Сочетание в непосредственной близости текста слов и синтаксических конструкций из разных стилистических пластов создает тот самый пародийный эффект, который не позволяет читателю воспринимать однозначно и балладные события, и образ героя. «Абсурдность мира и поведения в нем человека передается через разного рода грамматические нарушения, алогизмы, использование архаичной и просторечной лексики» [14]. Примечательно, что данный стилистический прием – путем «сочетания несочетаемого», подчеркнутой оппозиционности стилевого оформления высказывания способствовать выявлению скрытых смыслов образа, ситуации, – характерен как для баллад Т.Кибирова, так и для произведений М. Степановой. Кроме того, как отмечают исследователи, это состояние – сочетание разноуровневых стилей в рамках единого высказывания – характерно, к сожалению, для русского языка современности. «Язык таких героев может казаться корявым, поганым, растленным, обесчещенным языком коммуналки», – пишет в своей рецензии Е.Фанайлова [18], а Г. Дашевский делает выводы: «рассказчик баллад говорит языком не “простых людей”, а языком современной поэзии – эклектическим, совмещающим любые архаические, просторечные, неправильные, высокие и пр. выражения, <...> но это наш язык, на нем говорим, пишем и думаем мы, а не другие» [19].

Как известно, классической балладе присуще построение сюжета «на переходе границы между “здесьним” и потусторонним мирами персонажем из иного мира и встрече его с человеком, которая заканчивается катастрофой» [20, с. 125]. Событие встречи ефрейтора с Девой белого плеса (Т. Кибиров), так же, как и встреча Летчика и Небесной Дочки (М.Степанова), уводит субъектов повествования в мир сумеречного пограничья. Для ефрейтора она заканчивается безумием, а для летчика – физической смертью. Хотелось бы пояснить понятие потустороннего, “иного” мира в современной балладе. В отличие от баллады традиционной, где под данным понятием подразумевалось фантастическое: находящееся за гранью человеческого сознания, темное, пугающее царство мертвых с его ужасами – бесами, русалками, Лесным царем и пр., – то в современной балладе “миром сумеречного пограничья” стало коллективное бессознательное (его фобии, страхи и т.д). Государственная машина с ее тоталитарным давлением на

сознание маленького человека в совокупности с кризисной ситуацией смены мировоззренческих и ценностных парадигм конца 80-начала 90-х годов явились источником данных фобий.

Семиотическая роль интертекста баллады конца XX века состоит в предъявлении измененности, "инаковости" мировоззренческих и аксиологических ориентиров нового времени. Об интертекстуальности двух произведений писали многие исследователи, по мнению которых, вовлечение читателя в интеллектуальную интертекстуальную игру относится к особенностям данных баллад. Образы Девы белого плеса и Небесной Дочки появляются как литературные параллели, ведущие к Прекрасной Даме Блока, пушкинской и лермонтовской «Русалке», «Светлане» и «Людмиле» Жуковского, русскому фольклору, что детально обосновано в работах Е. Фанайловой, И. Винницкого, И. Кукулина, С. Гудковой, Р. Нурмухамедовой, Д. Багрецова, К. Анкундинова, У. Вериной, Е. Пивкиной и т.д. У М. Степановой, как указывает У. Верина, в названии баллады нет определения жанра, да и балладный сюжет, по мнению автора, ослаблен: более напоминает образцы русского шансона. Но для связи с традицией М. Степановой используется жанровый маркер – им становится специфическая ритмическая организация текста: «Стихотворение с таким сюжетом написано шестистишием балладного типа, амфибрахийем с чередованием стоп 443443» [21]. Как указывает исследователь, самый известный образец подобной рифмовки – «Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина (как известно, номинация цикла «Песни северных южан» является реминисценцией к названию цикла «Песни западных славян» А. Пушкина). В стилистическом оформлении баллады «Летчик» также выделяется существенная связь с каноном: применение приема анафоры: «Когда он вернулся оттуда...», а также использование знаменитых «рефренов-заклинаний», которые И. Кукулин называет «манифестом» [13] М. Степановой: «Но это еще ничего» [12], «И жизнь продолжает себя» [12].

Одновременно в балладах происходит модификация канонов романтической баллады: фактором деканонизации у Кибилова является «перевернутость» классического балладного сюжета: невеста – мертвый жених («Ленора» Брюгера, «Людмила» Жуковского). Автором модифицируется сюжет: не Жених уводит невесту в потусторонний мир, а под впечатлением встречи с Девой «жених теряет душевный покой» [16]. Реинкарнацией традиции звучит классический балладный диалог от имени «при-

шелыца»: голос «оттуда», из потустороннего мира, зовет героя за собой [7, с. 26].

Ну, давай же, садись, дурачок, на коня!
обними же, не бойся, меня!
мы поедem с тобой навсегда, без следа,
в никуда, дурачок, как песок, как вода
в сонном мареве вечного дня [11].

Пространство, в котором находится лирический субъект баллады, раскалывается надвое: в обычном, реальном мире он не видит, не может «признать» Деву. Для того чтобы оказаться рядом, герою нужно перейти в другое измерение – и платой за это становится потеря рассудка: «Быть нормальным в “дольнем” мире и одновременно опознавать Деву – невозможно; встреча с Девой возможна только ценой утраты нормальности» [22]. Хотя можно ли это действительно назвать потерей, судить читателю – финал, согласно тенденциям баллад Новейшего времени, остается открытым.

Небесная Дочка из баллады М. Степановой, она же «и бабка <...>, и жена» [12], спасает героя от гибели. В редкие минуты откровенности герой рассказывает жене:

Она протянулась в глухое пике
Раскрыть надо мной парашют [12].

С. Гудкова пишет: «М. Степанова нейтрализует возвышенный пафос поэтики символизма, превносит в нее элементы поэтической игры с образами и символами. <...> Блоковская Прекрасная дама постепенно трансформируется в сознании героя в образ советской школьницы – своеобразный женский идеал эпохи (пионерка/комсомолка). Он же, в свою очередь, низвергается оскорбленной женой в образ падшей женщины» [14]. Такая нечеткость, размытость образа, его неоднозначность связаны как с тенденциями нового жанрового мышления, присущими балладам постсоветского периода, так и с феноменологическими особенностями индивидуального-авторского подхода М. Степановой.

Рассказ в балладе «Летчик» ведется от имени «я»-персонажа, что берет свои истоки из позднеромантических баллад, а далее ведет к балладам Серебряного века. В роли нарратора баллады выступает, казалось бы, близкий и родной герою человек – его законная жена. Однако весь текст пропитан ненавистью и злобой – такова реакция обывателя (к каковem, по сути своей, относится рассказчик) на другое, непонятное (а поэтому, априори, не имеющее право на существование). Известно, что особенностью

баллад М. Степановой является собирательность характерных черт образа повествователя (*homo soveticus* – маленький человек из толпы – один из тех, кто рядом с нами). Так, «ограниченность его кругозора становится нашей общей ограниченностью» [19].

И. Винницкий отмечает отличительный прием М.Степановой – смещение фокуса повествования: история неземной любви «летчика к Небесной Дочке (“пелевинская” по своему стилю пародия на символизм и “Три свидания” Соловьева)» обращается в историю реального «преступления его жены, убившей “по ошибке” девочку-пионерку» [8]. Смерть мужа, его уход к Небесной дочке у обывателя не должен остаться безнаказанным:

<...> эта астральная сучка его,
Воздушный его комиссар,
Ответит, ответит за каждый вираж [12].

Поскольку метафизические формы бытия: бездушная бездна, в которой живет Небесная Дочка, – считаются лишь плодом больного воображения (этого нет и не должно быть!), необходимо сначала найти им материальное выражение (и тут появляется девочка-пионерка), чтобы потом уничтожить причину инакомыслия. Иначе сама окажешься по-ту-сторону сознания. Но расплата за невинно пропавшую девчонку двенадцати лет все же наступила: в описании жизни Небесной Дочки грамматически используется настоящее время глагола – соответственно, нарратор все же поверила в существование другого, так ненавидимого ею мира!

Что в бездне бездушной, как рыба в ухе,
Небесная Дочка живет во грехе,
А с кем – не узнает никто [12].

С. Гудкова считает, что с помощью приемов иронии, травести, пародирования, гиперболизации М. Степановой переосмысливается «клишированное представление советского человека о нерушимости семейного счастья» [14]. Как известно, девизом советской эпохи считался лозунг: «Семья – ячейка общества». Все кошмарное, ужасное, что происходит в жизни отдельной семьи, представляет отражение сознания общественного: «не чужое темное, а наше помраченное сознание» [19].

В субъектной организации «Баллады о Деве белого плеса», в отличие от баллады «Летчик», повествование безлично, ведется от третьего лица (прослеживается связь с классической традицией ранней романтической баллады). Рассказчик у Т. Кибилова нейтрально-отстранен, однако он возвышается над ситуацией,

зная, что должно произойти с героем далее (что тоже является традиционным для баллады): «ориентация на готическую поэтику, сочетание "чудесного" и "ужасного", особая роль нарратора позволили исследователям говорить как о близости "нового эпоса" к жанру романтической баллады, так и о проявлении в балладном стихе новых черт, трансформирующих канон» [14]. Всевидящий повествователь (наследие классического эпоса, в котором нарратору отводилась роль объективного голоса: гласа судьбы, судии) в кульминационные моменты развития действия (перед роковой встречей и непосредственно после встречи) пытается «вмешаться» в ход событий, посылает герою предостережение. Тональность текста меняется: перед нами пример диалогизации повествования, наследия канонической баллады, который можно определить как односторонний диалог-обращение к лирическому субъекту. Рассказчик начинает беседу с героем стилизованно, как в русском фольклоре: народных песнях, балладах, сказках.

Ах, ефрейтор, пусть едут одни!
Ах, ефрейтор, пускай они едут себе!
Ни к чему эти шутки тебе!
Ты от пули ушел, и от мины ушел –
Выходи, дурачок, из купе! [11]

«Ты от пули ушел, ты от мины ушел», – узнаваем рефрен русской народной сказки «Колобок»: «Я от бабушки ушел, и от дедушки ушел», – еще одно игровое поле поэтов-неоромантиков, предостерегающее об опасности будущего испытания.

И вот свершилось: ефрейтор увидел Деву белого плеса, женщину-идеал, девушку-мечту:

Все, ефрейтор, пропал, никуда не уйдешь!
Лучше б было нарваться на нож,
на душманскую пулю, на мину в пути.
Всё, ефрейтор; уже не уйдешь [11].

В третий же раз обращение повествователя относится уже непосредственно к самой Деве:

Дева белого плеса, слепящих песков!
Пощади нас, прости, дураков! [11]

Кто же эти мы? Р. Нурмухамедова считает, что «истинным героем в стихотворении Кибирова является "голос за кадром", который в финале говорит "мы", отрицая индивидуализм романтического персонажа», что «<...> позволяет обрести почву под ногами и выйти из разорванного мира» [15]. Как нам ка-

жется, данное мы гораздо шире, чем единение «я»-персонажа и «я»-нарратора (вспомним одноименный роман Е. Замятина). В объединенном мы – наше современное общество, в котором разучились любить, разучились видеть Прекрасное. Мы – стремящиеся приземлить и опошлить все то, что не вписывается в рамки обыденности. Трагично и страшно жить там, где Прекрасное видится лишь в состоянии алкогольного бреда или безумия. Отсюда, как нам кажется, и идут слова мольбы, просьба о пощаде: «Пощади нас, прости дураков!»

Итак, перед нами две баллады Новейшего времени, которые, несмотря на жанровую инвариантность (баллада «Летчик» относится к страшным балладам, в которых «резюмированы две главные линии романтизма – формирование личности и формирование нации» [19]; «Баллада о Деве белого плеса» написана в неоромантической традиции), имеют ряд схожих особенностей. В попытке реинкарнации канона современные баллады включают: повествовательность как отличительный признак жанра, двоемие, соединение в сюжете прекрасного и ужасного, «инаковую» необычность главных персонажей, экзистенциальную ситуацию встречи с необратимыми для героя последствиями, присутствие пришельцев из потустороннего мира, диалогизацию повествования (у Т. Кибирова), наличие повторов (У М. Степановой), объективизированность образа нарратора (у Т. Кибирова).

К эволюционным признакам баллады конца XX века можно отнести: новый тип повествователя (собираательный образ «совкового» маленького человека) М. Степановой; обобщенность, аперсональность образа лирического героя; обновленное – порожденное эпохой социальных катаклизмов – представление понятия потустороннего, "иного" мира (как отражение коллективного бессознательного с его фобиями, страхами и т.д.); интертекстуальность как способ прочтения трансформаций мировоззренческих ориентиров современности; большую роль комического в создании системы образов (гиперболизация, ирония, пародирование и т.д.), подчеркнутую контрастность и разнородность поэтического стиля (наличие элементов высокого стиля в сочетании со снижено-разговорной лексикой), открытость, размытость, незавершенность сюжета, финал которого предстоит определить читателю. Как отмечает И. Кукулин, говоря о балладе постсоветского периода, «кенотичность и гротескность персонажей сообщают тексту способность быть аллегорией травмы. <...> Репрезентированная в нем травма воспринимается не как личная, а как собирательная, обобщенная, прежде всего – историческая»

[9]. Способность к синтезу, регенерации, свободная синкретичность, открытость балладной жанровой структуры дает возможность современной поэзии отразить катастрофичность переломных моментов в истории страны для судьбы ее граждан. Трагедия общества всегда оборачивается трагедией маленького человека, оставляя в разломанном сознании, в разорванных душах «следы <...> от подков» [11].

Список литературы:

1. Козлов, В.И. Жанровое мышление современной поэзии / В.И. Козлов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko12.html>. – Дата доступа: 08.10.2017 г.
2. Шайтанов, И.О. Ansatz / И.О. Шайтанов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/sh6.html>. – Дата доступа: 09.10.2017 г.
3. Иванюк, Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования / Б.П. Иванюк // Жанрологический сборник. – Выпуск 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С. 3-11.
4. Токарева, Е.А. Жанровое мышление новейшего времени и проблема резонансного диалога в лирике / Е.А. Токарева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://research-journal.org/languages/zhanrovoye-myshlenie-novejshego-vremeni-i-problema-rezonansnogo-dialoga-v-lirike/>. – Дата доступа: 07.10.2017 г.
5. Зырянов, О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени / О.В. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni>. – Дата доступа: 05.10.2017 г.
6. Hodgson, K. Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry / K. Hodgson [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/272253841_Telling_Tales_Genre_and_Narrative_in_Post-Soviet_Poetry. – Дата доступа: 17.04.2017 г.
7. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada. – 2008. – 358 с.
8. Винницкий, И. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой / И. Винницкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/vinnic.html>. – Дата доступа: 05.10.2017 г.
9. Кукулин, И.В. От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон / И.В. Кукулин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html>. – Дата доступа: 09.10.2017 г.
10. Пронин, В.А. Теория литературных жанров / В.А. Пронин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/08.php. – Дата доступа: 04.09.2017 г.
11. Кибиров, Т.Ю. Баллада о Деве белого плеса / Т.Ю. Кибиров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ljpoisk.ru/archive/483219.html>. – Дата доступа: 07.09.2017 г.
12. Степанова, М.М. Летчик / М.М. Степанова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova1-1.html>. – Дата доступа: 03.09.2017 г.

13. Кукулин, И.В. Актуальный русский поэт как воскресшие Алёнушка и Иванушка. О русской поэзии 90-х годов / И.В. Кукулин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/kuklin-aktualnyi-russkiy-poet/>. – Дата доступа: 13.10.2017 г.

14. Гудкова, С.П. Особенности жанровых трансформаций в современной поэзии (на примере балладного цикла М.Степановой «Песни северных южан») / С.П. Гудкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20160144>. – Дата доступа: 14.10.2017 г.

15. Нурмухамедова, Р.А. Лирический субъект Т.Кибирова и А.Блока и проблема литературной традиции («символический текст» в «Балладе о Деве белого плеса Т. Кибирова») / Р.А. Нурмухамедова, О.Р. Темиршина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11686749>. – Дата доступа: 05.10.2017 г.

16. Пивкина, Е.В. Жанровые особенности баллады в творчестве Т. Кибирова (на материале «Баллады о Деве белого плеса») / Е.В. Пивкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25838323>. – Дата доступа: 13.10.2017 г.

17. Багрецов, Д.Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности / Д.Н. Багрецов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/676/1/urgu0323s.pdf>. – Дата доступа: 15.10.2017 г.

18. Фанайлова, Е. Рецензия на книгу Марии Степановой «Песни северных южан» / Е. Фанайлова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.newkamera.de/ostihah/fanailova_o_stepanovoi.html. – Дата доступа: 02.10.2017 г.

19. Дашевский, Г. Мария Степанова. Счастье / Г. Дашевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42.html>. – Дата доступа: 06.10.2017 г.

20. Теория литературных жанров: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа // Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия». – 2011. – 256 с.

21. Верина, У.Ю. «Большие и «малые» поэтические формы в новых лиро-эпических отношениях (на материале поэзии М. Степановой) / У.Ю. Верина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/bolshie-i-malye-poeticheskie-formy-v-novyh-liro-epicheskikh-otnosheniyah-na-materiale-poezii-m-stepanovoy>. – Дата доступа: 19.10.2017 г.

22. Анкундинов, К.Н. Метафизический сюжет баллады в современной неоромантической поэзии / К.Н. Анкундинов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/metafizicheskiy-syuzhet-ballady-v-sovremennoy-neoromanticheskoy-poezii>. – Дата доступа: 14.10.2017 г.

The article presents a genre analysis of two works of the late 20th century: «Ballads of the Virgin of the White Reach» by T. Kibirov and «The Pilot» by M. Stepanova. The study of a subject-shaped organization, presentation of genre and stylistic features of these works and appeal to intertextual relations help to identify the traditional signs of the genre and to determine the evolutionary changes that emerged in the ballads of the post-Soviet period.

Key words: genre, ballad of the late 20th century, T. Kibirov, M. Stepanova.

Особенности построения художественной реальности в поэтике постмодернизма

Статья посвящена изучению особенностей моделирования художественной реальности постмодернистской литературе. Исследуется конструктивный аспект моделируемого художественного мира, его основные структурно-семантические параметры, а также аксиологические ориентиры. Охарактеризованы такие параметры мироустройства, как хаотизация, плюрализация, деструкция и др.

Ключевые слова: постмодернизм, поэтика, время, пространство, хаос, хаосмос.

Всесторонняя трансформация мировосприятия, характерная для эпохи постмодерна, обусловила определённые изменения художественной поэтики литературы постмодернизма в аспекте построения пространства и времени. Одним из наиболее характерных аспектов данного явления становится постепенное распадение структурированной картины мира, отказ от логики бинарных оппозиций и децентрация семантико-аксиологического поля. В этой связи не представляется спорным тот факт, что постмодернистский текст тяготеет к формальной, аксиологической и семантической деструкции на всех своих уровнях. Сообразно хаотической природе художественной онтологии «пустого» постмодернистского образа моделирование пространства и времени в рамках данного направления зачастую сводится к следующим факторам (во многих случаях комбинируемых в том или ином соотношении):

- виртуализация (построение пустой, «фиктивной» художественной реальности, «означающего без означаемого»);
- фрагментация, расслоение, децентрация (преодоление

структуры, замещение систематизации хаотизацией; моделирование семантического и эстетического мультиверсума);

- деконструкция (разложение и рекомбинированное использование существующих в культурном дискурсе элементов семантического кода вплоть до полного их обесмысливания и опустошения);

- условность (в том числе, нарочитая неестественность изображаемого);

- разрушение вертикальной иерархической модели мира, а также системы бинарных оппозиций; построение плюральной и вариативной «горизонтальной» модели).

В отличие от модернистской парадигмы, художественный мир постмодернистского текста не представляет собой семантического и эстетического целого, организованного сообразно единым принципам поэтики; пространство и время подвергаются множественным трансформациям, становясь пустой формой, открытой для неопределённого множества смысловых конструкторов. Практически полностью утрачивается установка на постижение сакрального, на смену приходит релятивистское восприятие мира, художественного целого, феномена творения, etc. В данном отношении постмодернистская пустота приобретает исключительную значимость: она мыслится как конструктивное начало, как новая бесструктурная «форма» художественного мира, фактически проекция синергетического философского мышления и мировидения. С пустой («хаотической») моделью мира коррелирует соответствующее воплощение хронотопа: время становится столь же децентрированным, как и пространство, система персонажей, событийный и аксиологический аспекты текста. По этому принципу художественное бытие текста распадается на множество равноценных (и порой взаимоисключающих) временных пластов (дистанцированных и смежных, «реальных» и «ирреальных»), каждый из которых существует параллельно прочим, вступая с ними во взаимоотношения вариативности. Все эти элементы хронотопа существуют в тексте словно бы независимо друг от друга, хотя их сочетаемость алогична. Задача такого художественного мироустройства состоит в моделировании хаотической, децентрированной действительности, лишенной единого смыслового и содержательного стержня (в частности, структурированного времени и пространства художественного мира). Кроме того, каждый из таких пластов также имманентно «расслоен» путем введения элементов фантастики, иносказания, метафо-

ричности. С целью децентрации широко применяется скрытое или явное цитирование разнообразных культурных реалий (зачастую в форме хаосмоса, состоящего из практически непрерывной гирлянды цитат, аллюзий, реминисценций и отсылок). Тем не менее, между пластами реальности существует определенная связь. Данное явление Э.А. Усовская называет «принципом игры»: вариативная множественность текста исключает возможность его окончательного истолкования [6, с. 121]. При этом указывается, что между пластами существует определенная семантическая связь, которая не позволяет тексту распасться на обособленные осколки. Хаотичность построения событийного пространства, сочетание разнообразных культурных кодов реализуется таким образом, что ни один из элементов не приобретает роль доминирующего, вследствие чего создается постмодернистский неопределённо-множественный гипертекст. Так, в отношении романа «Чапаев и Пустота» Г.Л. Нефагина отмечает, что в нём «все реальности симулятивны» [цит. по 5, с. 66]. Фактически происходит замена мира (с его константными хронологическими и пространственными характеристиками) на его иллюзорную, виртуальную проекцию, не имеющую никакого семантического потенциала.

Эта внутренняя пустота изображаемой реальности реализуется в рамках миромоделирования посредством разнообразных стратегий поэтики. К примеру, повесть В.О. Пелевина «Омон Ра» (1991) в гротескной форме «разоблачает» и деконструирует идеологические основы советской космической программы; изображается ложная действительность, вводящая в заблуждение и главного героя, и читателя. Произведение, содержащее элементы квази- и криптоистории, радикально снижает категорию возвышенного, моделирует и изобличает «иллюзии» общественно-политической пропаганды, достаточно цинично адресуя посвящение «Героям советского космоса». Деконструкция культурно-мировоззренческого дискурса в повести доводится до абсурдной идеи о фиктивной природе советской программы лунных пилотируемых объектов. Изображённая действительность пуста, бессмысленна и безысходна; столкновение «виртуального» и «реального» аспектов мира приводит главного к мировоззренческому краху героя, а также к семантическому коллапсу самой действительности. При этом повесть использует на уровне отсылок элементы существующего культурного кода. Так, представляется возможным говорить о семантических параллелях с теми или иными произведениями искусства в рамках указанной тематики: проблема разоблачения

фальшивых космических полётов и иных отражена в кинофильмах «Большое космическое путешествие» (1974) и «Козерог один» (1977). «Омон Ра» доводит деконструкцию историко-культурного конструкта до крайней точки, проводя параллели между разрушением «мифа» и разложением официальной идеологии в процессе распада Советского Союза, а также подавая финальное бегство главного героя из фальшивой ракеты в качестве метафоры освобождения от мировоззренческих иллюзий [3, с.187-189].

Подобно этому, стихотворение Бориса Борисовича Гребенщикова «Государыня» (1992) моделирует ситуацию осознания симулятивной природы мира, локализованного в топосе дома:

«Государыня,
Помнишь ли, как строили дом –
Всем он был хорош, но пустой;
Столько лет
Шили по снегу серебром,
Боялись прикоснуть кислотой» [2].

Очевидно, данный текст семантически неоднозначен и допускает множественность интерпретаций. Так, рассматривая систему семантических отсылок, следует указать на коннотацию образа кислоты в данном контексте. Наиболее прозрачная, лежащая на поверхности аллюзия, вероятно, связана с галлюцинационной, ирреальной природой изображаемого («кислота» в значении сленгового наименования LSD). Другим направлением интерпретации является буддистское истолкование использованной образности: в данной философии содержится указание на то, что сам Будда предлагал оценивать своё учение подобно тому, как действует ювелир, покупающий золото на рынке: плавить, поливать кислотой и смотреть, что получится. Этот аспект вновь отсылает к проблеме иллюзорного мира (в аспекте мировоззрения, веры, философии и др.); лишь в финале стихотворения возникает предположение, что ложный мир уступит место истинному:

«Так полно, зря ли мы
Столько лет вся строили дом –
Наша ли вина, что пустой?
Зато теперь
Мы знаем, каково с серебром;
Посмотрим, каково с кислотой...» [2].

Действительность, преломлённая через искажённое сознание, нередко становится основой модели мира в постмодернист-

ском тексте. Пространство и время могут трансформироваться под воздействием таких факторов, как сумасшествие героя, переживание им видений и галлюцинаций, наркотическое или алкогольное опьянение и др. Иногда такое восприятие мира подаётся постмодернистской поэтикой в качестве «подлинного» видения реальности, постижения её изначальной глубинной сути:

«Снесла мне крышу кислота,
И свод небес надо мной поёт тишиной,
И вся природа пуста такой особой пустотой» [1].

Вино и «кислота из сосновой хвои» помогают лирическому герою и его «собеседнику» осознать якобы истинную природу окружающей действительности. И далее в концовке стиха достигается цель духовного поиска:

«Так в безлунную ночь нам откроется суть Поднебесной:
Ах, запомнить бы суть – и Россия опять спасена» [1].

Разрабатывая тему симулятивности, галлюцинационности и иллюзорной природы мира и мифа о мире, роман Умберто Эко «Баудолино» (2000) расслаивает изображаемое пространство и время на реальное и ирреальное, противопоставляя средневековые государства Европы выдуманному главным героями Царству Пресвитера Иоанна. При этом изображается сам процесс моделирования этого Царства (со всеми его чудесами и фантастическими обитателями, Святым Граалем, рекой Самбатион, блегмами, понцами, паноциями, гуингнгнмами и самим Иоанном) в качестве культурного мифа. Возникает своего рода мультиверсум, в рамках которого реальное и виртуальное, семантически противореча друг другу, сосуществуют в рамках неопределённого аксиологического поля. На фоне этого примечателен лейтмотивный спор главных героев романа о природе пустоты (которая, по одной из версий, «противна природе», поскольку служит критерием существования множества параллельных миров), в рамках которого сталкиваются между собой разнообразные религиозные, философские и естественнонаучные доводы. В рамках поэтики У. Эко такая трактовка пустоты впервые возникает в романе «Остров накануне», где смоделировано аналогичное противостояние идей, более того, в романе таким же образом сопоставляются различные модусы времени и пространства в форме семантической диффузии реального и виртуального. Мир становится плюральным, утрачивает единую структуру, будучи преломлённым через сознание главного героя, в результате кораблекрушения от-

части утратившего понимание грани между реальным и ирреальным, между действительностью и вымыслом [8, с. 487–488]. Мультиверсум противопоставляется универсуму (истинность которого в романе обосновывается с богословских позиций), а сама проблема существования либо отсутствия пустоты в мире обыгрывается как в религиозно-мировоззренческом, так и в натурфилософском аспекте. Примечательно, что такое столкновение идей подаётся в романе в форме своеобразного философского диспута, который ведётся главным героем как с реальным, так и с воображаемыми собеседниками [8, с. 358–361, 480–483]. В результате финал романа сводит воедино вымысел и истину, превращая изображаемые миры в чистую метафорическую условность, отражающую внутреннюю сущность героя. Таким образом, мир и персонаж сходятся в одно целое в семантическом и аксиологическом отношении. Пространство и время виртуализуются, и финальное исчезновение (фактически, «растворение») героя в изображаемом мире символизирует гармонию слияния части и целого. Аналогом этого в романе «Баудолино» служит второе путешествие главного героя в вымышленную им фантастическую страну (с последующим исчезновением в этом условном локусе) как отражение духовного поиска, попытки постижения сущности мира [7, с. 607–609]. Мир, моделируемый на основе смешения воображения и наркотических галлюцинаций, обретает статус ключевого фактора хронотопа романа.

Таким образом, поэтика постмодернистской литературы обнаруживает целый ряд специфических особенностей в аспекте моделирования художественной реальности. Актуализируется хаотизация, расслоение и децентрация модели мира, фактически утрачивающей структурированность, вследствие чего изображаемые время и пространство становятся виртуальными, иллюзорными и «пустыми». Игровая, симулятивная природа конструируемой таким образом реальности проецирует форму мультиверсума, которую принимает постмодернистский текст, сочетая противоречивые, несочетаемые аспекты времени и пространства в неопределённо-множественном семантическом дискурсе.

Список литературы

1. Гребенщиков, Б.Б. Генерал / Б.Б. Гребенщиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.aquarium.ru/discography/vozduhoplavanje.html#@04>. – Дата доступа: 27.09.2017.
2. Гребенщиков, Б.Б. Государыня / Б.Б. Гребенщиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.aquarium.ru/discography/russkij_al224.html#@723. – Дата доступа: 25.09.2017.
3. Пелевин, В.О. Омон Ра / В.О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 190 с.

4. Пелевин, В.О. Чапаев и Пустота / В.О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 478 с.

5. Скоропанова, И.С. Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» как объект интерпретаций: пособие для студентов-филологов / Составитель и автор интерпретации И.С. Скоропанова. – Мн.: РИВШ, 2004. – 129 с.

6. Усовская, Э.А. Постмодернизм. Учебное пособие / Э.А. Усовская. – Мн. : ТетраСистемс, 2006. – 256 с.

7. Эко, У. Баудолино / У. Эко; пер. с итал. и послесловие Е.А. Костюкович – М. : Астрель: CORPUS, 2012. – 624 с.

8. Эко, У. Остров накануне / У. Эко; пер. с итал. и послесловие Е.А. Костюкович – М. : Астрель: CORPUS, 2012. – 573 с.

The article is devoted to the study of the features of modeling of artistic reality in the poetics of postmodern literature. In this connection, the constructive aspect of the modeled artistic world, its basic structural and semantic parameters, as well as axiological landmarks are examined. Such parameters of the world modeling as chaotization, pluralization, destruction, etc. are characterized.

Keywords: postmodernism, poetics, time, space, chaos, chaosmos.

Слово в изменяющемся мире

Прагматика языка в развивающемся мире и русские народные говоры

В статье в номинативном аспекте с позиций прагматики языка и когнитивной лингвистики рассматриваются диалектные слова, представляющие различные лексико-словообразовательные значения. Автор обращает внимание на необходимость выявления и описания таких значений, которые не имеют однословного выражения в русском литературном языке.

Ключевые слова: русские народные говоры, когнитивно значимая семантика

Язык. Как мы его понимаем? Как мы понимаем его роль в современном обществе, его роль в жизни человека, его роль в реализации человеком самого себя? Для большинства обывателей, т.е. тех, кто попросту не обязан знать и не знает внутренних закономерностей, управляющих «жизнью» языка, может явиться некоторым откровением мысль, что, помимо самых общих фраз о роли языка, у специалистов существует хорошее понимание того, каким потенциалом воздействия на окружающий нас мир он обладает.

Вы никогда не задумывались над тем, почему некоторые люди с таким энтузиазмом исследуют народные говоры? Какая, в сущности, разница, как говорили когда-то (по преимуществу, все это уже в прошедшем времени!), как через язык смотрели на окружающий мир и его оценивали!

А ведь наш язык – это работа мысли! Есть, безусловно, то, что неподвластно языку как одной (одной!) из систем средств выражения. Есть, в конце концов, музыка, живопись, скульптура и т.д. Но языку любой человек, вне зависимости от того, лингвист он или нет, отдаст пальму первенства как лучшему способу представления результатов познания нами окружающего мира и самого человека. И если речь заходит о некотором вместилище познанного,

«когнитивном пространстве», то важнейшую роль в «оформлении», описании всего этого пространства мы отводим слову.

Язык, помимо всего прочего, материален, это «техника» или «технология» воплощения. Мысль не может не концентрироваться, в частности, на понятиях, а они, в свою очередь, как правило, облакаются в слова. Есть, безусловно, то, для чего мало отдельного слова, однако мы не сомневаемся в том, что именно слово является краеугольным камнем в здании любого языка.

Слова в большинстве своем представляют собой комбинацию определенных морфем, комбинацию, которая *допустима* системой данного конкретного языка. И любой дериватолог подтвердит, что, помимо допустимых соединений морфем, например, в любом из славянских языков есть целый ряд морфонологических и семантических препятствий (преодолеваемых, но и непреодолимых!) для появления нового слова. Поэтому для выражения все новых и новых смыслов, идеальной формой для которых могло бы оказаться слово, далеко не всегда возможно образование однословной единицы. Это аксиома!

В развивающемся мире, поступательном движении вперед (или кажущемся движении вперед, а на самом деле назад или, в крайнем случае, неизвестно куда!) постоянно возникает необходимость в обозначении всего нового и в особенности, мы бы отметили, *когнитивно значимого для человека и человеческого общества*. Причем неважно, о чем идет речь: о научном открытии, новом понятии в социальной сфере или чем-то новым в области человеческих взаимоотношений и т.д.

Когнитивно значимое – это все важное, необходимое, познавательно ценное, возникающее или могущее возникнуть в результате когнитивной деятельности [1, с. 51–52]. Например, одним из кардинальных понятий, находящих отражение в системе языковых значений, является значение лица. Поэтому мы не можем обойтись без наименований лица по профессии, по месту жительства, по различным объективным и субъективным свойствам и качествам. Ср.: *учитель, врач, профессор; минчанин, гродненец, москвич; добряк, лентяй, трудяга* и т.п. Однако далеко не все характеристики лица могут быть представлены отдельным словом. И в этом легко нас убеждает как сопоставление разных языков, подсистем одного и того же языка, так и многочисленные примеры из произведений художественной литературы. Ср., например, в следующем предложении: «Этот крикун был старгородский бирюч, *фактотум* и пролетарий, праздношатающийся мещанин,

по прозвищу комиссар Данилка» [2, т. 1, с. 278]. У любого читателя возникнет вопрос, кто такой *фактотум*? Сразу же бросающаяся в глаза ассоциация со словом *факт* оказывается ложной! И вот почему: «*Фактотум* ‘Устар. доверенное лицо, исполняющее различные поручения’. Встретившись с каким-то коммерческим фактотумом Стерном, Головин, без гроша денег, поднялся на всякие спекуляции (А.И.Герцен, Былое и думы)... В Москве у матушки был свой крепостной *фактотум*, крестьянин Силантий Стрелков, который заведовал всеми ее делами (М. Е. Салтыков-Щедрин, «Пошехонская старина»). Происходит от латинск. *fac totum* «делай всё» [3, т. 16, с. 1217]. В данном случае заимствованное слово позволяет одним словом представить лицо по виду деятельности. В противном случае нам бы пришлось говорить о «доверенном лице, исполняющем различные поручения».

Ни для кого не секрет, что язык в значительной степени прагматичен: в нем прежде всего находит отражение «пространство необходимого» для человека. Эту особенность можно проиллюстрировать на такой подсистеме русского языка, как русские народные говоры. Причем, если не обращать внимания на некоторую неблагозвучность, необычность (с точки зрения человека, избалованного нормированным литературным языком!) материальной стороны слова, но сконцентрировать свое внимание на семантике, то можно заметить, что она, безусловно, является когнитивно значимой для любого из нас.

Не стоит забывать, что появление нового слова – это зачастую своеобразный ответ на вполне конкретно поставленный вопрос. Приведем лишь некоторые из тех, которые вполне возможны в той или иной жизненной ситуации. Как назвать того, кого любили и перестали любить? Как назвать того, кто охотно делится чем-либо с другими? Как называется ‘расстояние, достаточное для поражения цели из ружья’? Ср. в диалектах: *облюбок*, *подельчивый*, *перестрел*. Можно ли одним словом описать следующее действие: ‘Стреляя, промахнуться и попасть в предмет позади цели’? В литературном языке такое слово вряд ли существует, однако в говорах есть: *позадить*.

Есть много деталей окружающего мира, которые хорошо известны родовому носителю языка. И для большинства из них в языке отсутствуют отдельные названия. Они нам не нужны... (или нужны?!), не понадобились и т.д. Но в языке того или иного говора (пусть по внутреннему, ограниченному небольшой территорией, соглашению) обнаруживается «означивание» вполне

конкретных деталей, например, пространства, предметов, их составных частей... И мы вдруг обнаруживаем, что эта «маркировка» средствами языка в определенных ситуациях чрезвычайно важна и просто необходима с учетом познания деривационного потенциала русского языка, его возможностей. Приведем несколько любопытных примеров.

Волошка 1. 'Проток, рукав реки, огибающий остров и пересыхающий летом'. Перм., 1848. Название мертвых рукавов Волги, особенно с луговой стороны, которые вовсе лишены протоков; а также и те рукава, которые, отделившись от нее, впоследствии снова с нею соединяются. В особенности часто встречаются эти волошки после впадения Оки и, наконец, ниже Саратова превращают долину реки в совершенный лабиринт. Летом многие просыхают; при полноводии некоторые из них употребляются как пристани, для нагрузки барок, – немногие служат для зимовья судов. Бурнашев [4, т. 5, с. 74]. Последняя часть в дефиниции позволяет понять всю сложность и степень дифференцированности различных компонентов обозначаемого объекта. Ср. также:

Всполье 1. 'Начало поля, окраина его'. Ветл. Костром., 1921. 2. 'Окраина деревни или города, граничащая с полем, смежная с ним'. Кашин. Твер., 1897.

Всух 'Мелкое место посреди озера'. Холм. Пск., 1904–1918 [4, т. 5, с. 222].

Вталь 'Наст по рыхлому снегу после оттепели и нового мороза'. Вталь проламывается и режет ноги скоту. Арх.

Вуд. 'Возвышенность, поднимающаяся выше границы леса, верхняя безлесная часть горы'. Кольск.

Вусенка 'Место, защищенное тенью'. Новоржев., Порх. Пск., 1855.

Вчелок 'Сугроб непрямтого снега'. Кинеш. Костром.

Выбур 'Место, где родник бьет из-под земли'. Охан. Перм.

Выгрево 1. 'Участок земли, лучше нагреваемый солнцем благодаря склону в южную сторону'. Кириллов, 1853.

Вымоки 'Пустые места в хлебном поле вследствие вымокания посевов'. Сузд. Влад. 1910 [4, т. 5, с. 313].

Анализ диалектных слов все более настойчиво подсказывает идею создания «Словаря когнитивно значимой семантики», в котором можно было бы перечислить, собрать и систематизировать некоторый корпус таких лексических значений, которые имеют ценность с позиций познания окружающего мира (когнитивно значимые) и прагматики взаимодействия человека с чело-

веком и, опять же, с окружающим миром. Специфика подобных единиц заключается в том, что они представлены одним словом лишь в какой-то из подсистем русского языка (например, в говорах, молодежном, компьютерном слэнге), но не имеют однословного выражения в системе русского литературного языка. Так, к примеру, в век бурного развития информационных технологий, своеобразного заполнения интернет-пространства языка появляется немало новых слов, маркирующих подобные значения. Сравните встретившийся нам в «Словаре компьютерного сленга» глагол: *агрить* 'Добиться от игрового персонажа (моба), чтобы он считал тебя приоритетной целью и его *агрессия* была направлена на тебя'. Чаще всего используется в групповых боях против сильного противника самым защищенным игроком. Синоним: *хватать агро* [5]. Как несложно увидеть, в данном случае реализованным оказалось достаточно нерегулярное для словообразовательной системы русского языка значение 'Вызвать агрессию на себя'. В русском литературном языке вообще нет глаголов, родственных «по корню» слову *агрессия*. Только словосочетания типа *быть агрессивным, проявлять агрессию, вызывать агрессию* и т.п.

Когнитивно значимые значения можно представить по определенным «полям», например: «лицо» (с возможной дифференциацией: по признаку, по профессии и т.д.), «деятельность лица», «пространство» и т.д. Повторимся: обязательным ориентиром для выделения подобных значений как когнитивно значимых, имеющих и прагматические основания для выделения, послужит наличие однословных средств выражения в различных подсистемах русского языка.

Для большей наглядности приведенные выше примеры интересных фактов из диалектного словообразования можно представить по-другому, «от значений». Ср.:

‘Расстояние, достаточное для поражения цели из ружья’ (*перестрел*)

‘Тот, кто охотно делится чем-либо с другими’ (*подельчивый*)

‘Стреляя, промахнуться и попасть в предмет позади цели’ (*позадить*)

‘Проток, рукав реки, огибающий остров и пересыхающий летом’ (*волошка*)

‘Начало поля, окраина его’ (*всполье*)

‘Мелкое место посреди озера’ (*всух*)

‘Наст по рыхлому снегу после оттепели и нового мороза’
(*вталь*)

‘Возвышенность, поднимающаяся выше границы леса, верхняя безлесная часть горы’ (*вуд*)

‘Место, защищенное тенью’ (*вусенка*)

‘Сугроб непримятого снега’ (*вчелок*)

‘Место, где родник бьет из-под земли’ (*выбур*)

‘Участок земли, лучше нагреваемый солнцем благодаря склону в южную сторону’ (*выгрево*)

‘Пустые места в хлебном поле вследствие вымокания посевов’ (*вымоки*).

Несложно заметить, что мотивировка большинства слов понятна благодаря наличию вполне очевидных родственных слов. Однако среди диалектных единиц заслуживают внимания и слова с неясной морфемной структурой, а также заимствования. Они могут оказаться достаточно актуальными в связи с выражаемым значением. Ср., например: Заанга ‘Место за протокой’. У нас здесь много ангов по Нети. А местность на той стороне по отношению нас – это **запротока** или заанга. Том., 1964. Атульга, и, ж. ‘Полоса кустарника, леса по краю тундры’. Арх., Даль (под знаком вопроса); Маштаков, 1931. Бейшлот, а, м. ‘Канава, прорываемая с боков дороги для ее осушения’. Онеж. Арх., 1885 [4, т. 1, с. 292; т. 2, с. 205].

Русское диалектное слово зачастую очень ёмко, семантически насыщено, способно выразить в форме однословного означающего когнитивно значимое описание (ситуацию, событие). Приведем еще ряд любопытных примеров:

‘Требень крутой волны, срываемый свежим ветром в противоположную движению волн сторону’ (*засечка*)

‘Северный ветер’ (*засиверка*)

Безл. ‘Начаться северному, холодному ветру’ (*засивереть*)

‘В течение сегодняшнего дня’ (*засегодни*)

‘Начать моросить (о дожде)’ (*заситить*)

‘Следы на коре дерева от когтей медведя’ (*заскребы*).

‘След от зубов (зайца, лося) на ветвях деревьев (скусок)’.

‘Покрыться травой, стать лугом’ (*залуговеть*)

‘Стать непроезжей, будучи заваленной упавшими деревьями, колодами (о дороге)’ (*заколотеть*)

‘Количество дров на одну топку печи, охапка дров, которая укладывается в печь’ (*истопок, истопье*).

Когда хотят продемонстрировать своеобразие языковой картины мира, наличие подобных «видений» окружающего мира у представителей разных языков и народов, приводят немало примеров, в том числе и ряд уже давно ставших хрестоматийными. Одной из таких иллюстраций является многочисленность наименований снега у народов Крайнего Севера. Современному человеку, тем более жителю города, такое большое количество наименований снега с позиций элементарной прагматики не нужно, хотя он понимает целый ряд объективных различий, положенных в основу тех или иных наименований данного явления. Вместе с тем, язык – это целый мир, в нем отражено наше представление об окружающих явлениях, и подобная информация имеет безусловную когнитивную ценность. В дополнение к «хрестоматийным» и уже набившим оскомину примерам приведем еще один – диалектное слово *рон* (вероятно, образованное от глагола *ронять*). Ср.: *Рон* ‘Крупные хлопья, комья снега, сбиваемые с ветвей идущей по верху кунницей’. Новг., 1965. *По рону (идти)*. Выслеживать кунницу по сбитым ею с ветвей комьям снега. Опечен. Новг., Шольск. Волог., Горновский [с пометой: «Охотн.»], 1920.

«Материя» диалектного слова, как уже нами отмечалось, может быть чрезвычайно насыщенной значениями, семантически многоплановой. Так у рассмотренного слова *рон* в другом говоре совсем иная, но также когнитивно значимая (!) семантика. Ср.: *Рон* ‘Убойная, поражающая сила ружья’. *Иной рон наповал сохатого бьет. Другой раз почти такой же кажется рон, а сохатому что дробина*. Забайкалье. Новг. [4, т. 35, с. 175]. Вспомним всем нам известное выражение «нанести урон противнику».

Существенно, что для признания актуальными, вполне естественными для тех или иных ситуаций значений (равно как и самих единиц), значений когнитивно значимых даже не понадобится «ассоциативный эксперимент с носителями языка» [6, с. 13].

В заключение приведем еще ряд примеров диалектных слов с когнитивно значимой семантикой.

Густега ‘Плотный (густой), в виде снега, иней на деревьях’. *Мало густези на лесу – к неурожайному году*. Арх., 1885.

Губиночка ‘Трибной нарост на дереве’. *Губиночка славная, как просфирочка*. Ельн. Смол., 1903.

Полазушник 'Человек, который везде лазит, берет что-л. без разрешения'. Нижегород., 1840. Горыс. *Какие полазушники дети! Лазяют, куда не надо!* Р.Урал.

Нахмура 1. 'Хмурая, пасмурная погода'. Пск., Осташк., Твер., 1855. 2. 'Шляпка' [низко надвигаемая на лоб?]. Никол., Тотем. Вolog., Баженов. 3. 'Хмурый, угрюмый человек'. Переясл. Влад., 1848. Нижегород., Вост., Перм., Тюмен. *Ишь ты, нахмура! Даже не улыбнется!* Хакасс. Краснояр. [4, т. 20, с. 266].

Сохарь 1. 'Тот, кто пашет сохой'. Перм., 1848. *Кто плугом пашет, тот плугарь, а кто сохой – сохарь.* Омск. Забайкалье.

Сохач, м. 'Крестьянин, отказавшийся пахать плугом, не признающий техники в сельском хозяйстве, приверженец сохи'. *Что с ним, сохачем баять. Сохача нечего слушать, плуги покупать надо, молотилки завозить следует. Хоть я и сохач, но отныне запишите меня на плуг, куплять буду.* Забайкалье.

Сохолад 'Мастер, делающий и чинящий земледельческие сохи'. Наши кустари-сохолады, сравнительно еще не так давно они наживали капиталы, а теперь еле-еле им возможно кормиться. Перм., 1899.

Спальщик 2. 'Жених, избранный без согласия родителей'. Отворяй, мама, ворота – Я с гуляньица иду; Стели мягкую постелю: Себе спальщика веду (чапушка). Пск. Пск., 1896.

Порва 'Тот, кто небрежно носит одежду, рвет ее'. Осташк Твер., Пск., 1855.

Посильщик 'Соперник, не уступающий в силе'. *Ты что это, волчья пасть, потыкаешься, не по мне ли посильщика чувствуешь.* Кирил. Новг., Соколовы [4, т. 30, с. 162].

Исследование деривационных механизмов и потенций в языке человека говорящего, пишущего, думающего невозможно без обращения к русской народной речи, диалектному слову, семантика которого зачастую расширяет когнитивное пространство русского языка и не может не являться объектом самого пристального внимания.

Список литературы

1. Кубрякова, Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лукина. – М., 1996.
2. Лесков, Н.С. Сочинения. В 3-х т. / Н.С. Лесков / Сост. и коммент. В. Туниманова. – М.: Художественная лит-ра, 1988.
3. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Академия наук СССР. Ин-т русского языка. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1950–1965.

4. Словарь русских народных говоров: 1965–2007. – М. – Спб. : Изд-во Академии наук СССР, Институт лингв. Исследований РАН. – Вып. 1– 41.

5. Словарь компьютерного сленга [Электронный ресурс] / Словарь компьютерного сленга. – 2003. – Режим доступа: <http://www.kostroma.net/~kivok/slov.htm>. – Дата доступа: 02.09.2016.

6. Караулов, Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть / Ю.Н. Караулов. – М. : ИРЯ РАН, 1999. – 180 с.

The article examines dialectal words expressing various lexical word-building meanings from the viewpoint of language pragmatics and cognitive linguistics in the nominative aspect. The author emphasizes the necessity to reveal and describe such meanings that do not have one-word expression in the Russian literary language.

Key words: Russian folk dialects, cognitively significant semantics.

Лексика, характеризующая человека говорящего и думающего, в гродненских говорах

Рассматривается лексика Гродненских говоров, характеризующая человека говорящего и думающего. Исходя из внутренней формы и частотности употребления лексем данных подгрупп делается вывод об оценке носителями диалекта таких качеств, как болтливость и молчаливость, сообразительность и глупость, а также прослеживается зависимость этой оценки от гендерной принадлежности их носителя. Отмечается связь идеи говорения и движения.

Ключевые слова: говор, внутренняя форма слова, тематическая группа лексики, гендерная лингвистика, языковая картина мира.

Интерес к проблемам языковой картины мира и национального своеобразия языкового отражения действительности не угасает уже несколько десятилетий. Информацию о народных ценностях, традициях и обычаях хранят диалекты. Один из центральных концептов наивной модели мира – ‘человек’. Каким он предстаёт в сознании носителей западнобелорусских говоров, можно судить по данным «Слоўніка Гродзенскай вобласці» Т.Ф. Стешкovich [3]. В словаре зафиксировано 837 лексем-наименований лиц. Среди них можно выделить следующие тематические подгруппы:

- по особенностям поведения, чертам характера (430);
- по физическим данным, состоянию здоровья (212);
- по роду занятий (96);
- по умственным способностям (34);
- по социальному статусу, имущественному положению (18);
- по эмоциональному состоянию (18);
- по родству (14);
- по возрасту (11);
- по месту жительства (8);

по семейному положению (5);
по производимому действию (5);
по принадлежности к религии (1).

Как видим, первостепенное значение носителями гродненских говором придавалось поведенческим особенностям человека и его физическим данным, что объяснимо прагматическим подходом. Как и в других тематических группах, маркированы в первую очередь ценности отрицательного порядка, т.е. номинации заслуживает то, что представляется носителям языка отклонением от некоего эталона, нормы, существующей в их сознании. Сообразуясь с заданной темой, здесь мы рассмотрим лексику, характеризующую лиц как **говорящих** и **думающих**.

Заметим: слов, характеризующих **человека пишущего**, в словаре не отмечено (лексема *pisar* употребляется в значении 'гость на свадьбе, который делит каравай'), что объясняется историческими факторами: носители диалектов – крестьяне, которые в основной своей массе до воссоединения Западной и Восточной Белоруссии, а фактически до послевоенного периода (конца 40-х гг. XX в.) не имели возможности учиться; читать и писать умели только единицы. Так, двоюродная бабушка автора статьи Ромашкевич Марина Андреевна, 1907 года рождения, во время Первой мировой войны вместе в семье выехала в Поволжье, где закончила четыре класса церковно-приходской школы. После возвращения в начале 30-х годов в родную деревню Новосёлки Берестовицкого района она слыла «грамотейкой», и с установлением советской власти её выбрали (!) продавщицей, эту обязанность она исполняла до прихода немцев в 1941 г. Конечно, во времена, когда Гродно относился к Польше («за панским часам»), школы существовали, преподавание в них велось на польском языке, малопонятном для крестьян, которые к тому же должны были заниматься своим основным трудом и не могли себе позволить посещать школу более одного года – двух лет.

Таким образом, языковой диалектный материал даёт нам сведения только о **человеке говорящем и думающем**. Количество номинаций и пометы, которыми сопровождаются многие слова данной группы, позволяют утверждать, что **болтливость** оценивается носителями говора как крайне негативное качество. Для обозначения 'болтуна' существуют следующие лексемы: *калатня*, *калбатун* (в этом слове древний индоевропейский корень; так, в лит. *kalba* – язык, родственно ему рус. *колдун*; ср. латыш. *kalaba* 'шум. ссора', лат. *calo* 'вызываю, созываю' [1, с.61]), *лахатлівы*

(груб.), лэндало, лялезлівы, ляпета (ср.блр. *лепятаць* и рус. глагол *лепетать* из этой же группы – глаголов говорения), *тарабан* (пренебрежит.), *тарахцелка* (пренебрежит.), *траплаваты* (неодобрит.), *трындоля* (неодобрит.), *трэля* (неодобрит.), *чвэра* (пренебрежит.), *шакейда*. Близко по значению *кашаплёт* 'выдумщик'.

Лахатливы (груб.) восходит к древнему индоевропейскому слову **laxatic* и имеет соответствия во многих славянских языках: с-х. *лахāta* 'ходить быстро, спешить', 'преувеличивать', чеш. диал. *Łachorač* 'следить, выслеживать', польск. *Łachać* 'носиться', а *Łachać się* (о самке) 'быть в течке'. Учитывая близость польского языка, можно предположить, что эмоционально-экспрессивная окраска лексемы сложилась с учётом значения глагола *Łachać się* и служит косвенным указанием на отнесённость к феминным характеристикам поведения (тем обиднее употребление этой лексемы при характеристике мужского поведения). О.Н. Трубочёв полагает, что промежуточным звеном в формировании второго значения (от 'бегать, носиться' к 'болтать глупости, много говорить') служить 'преувеличивать' [4]. В русских говорах есть глагол *лахать* 'говорить о пустяках, болтать'. В белорусских встречаются оба значения – *лахаць* 'бегать, искать', 'шляться, шататься', 'говорить глупости'. Интересно, что словарь указывает на связь славянского глагола с немецким *treiben* 'гнать'.

В гродненских говорах отмечена также лексема *трэля*, связь которой с немецким *treiben* представляется нам также возможной. Сравним заимствованное в первой трети XVIII в. из французского языка в русский *трель* (фр. *trille* < итал. *trillo*, производного от *trillare* 'дребезжать', в свою очередь французский глагол восходит к латинскому *trāgula* 'вибрация двух звуков'; в английском *trail* 'тянуть, тащить') [2]. Интересно, что в русских народных говорах (псковских, новгородских, архангельских, смоленских) отмечена лексема *балаболка*, охватывающая широкий круг значений, среди которых 1. 'колокольчик', 2. 'бубенчик', 3. 'погремушка', на их базе развились переносные – 'болтун', 'пустомеля', 'человек, говорящий быстро и невнятно'. В белорусском языке также имеет лексема *балаболка* 1. 'колокольчик', 2. 'болтун, пустой человек'. Таким образом, развитие переносного значения блр. диалектного *трэля* и рус. и блр. диалектного *балаболка* проходило в одном направлении.

Связь говорения с идеей движения прослеживается и в лексеме *тарабан* (пренебрежит.). Так, в русских говорах (архангельских, олонецких, калымских) встречается глагол *тарабанить*, ко-

торый связывают с *тарабить* 'тянуть'. Глагол *тарабани́ть* и его производные (*оттарабани́ть*, *притарабани́ть*) широко распространён в разговорной речи как в первичном 'тащить, тянуть', так и в переносном значении (может, даже чаще): *оттарабанил урок без запинки*. *Тарабан* известно западным и южным русским говорам в значении 'барабан', встречается в украинском (*тарабан*) и польском (*taraban*) языках в этом же значении, происходит из тюркского *daraban*. В этом же направлении, например, развивалось переносное значение существительного и в русском устойчивом выражении *бесструнная балалайка* 'болтун'. В псковских и тверских говорах *тарабар* 'болтун' (ср.: *тары-бары*, *тараторить/тороторить*) [4].

Только две из лексем этой подгруппы *тарахцелка*, *чаўняла* 'болтуня' служат для обозначения лица именно женского пола (у второго слова первичное значение 'метла', которая является женским атрибутом, следовательно, его феминность очевидна). Зато для обозначения 'сплетниц' в говорах существует целый синонимический ряд: *ляпаўка*, *ляпендзя*, *паляніха* (пренебрежит.), *плінта* (пренебрежит.) – не вполне ясно, на чём основан перенос значения (ср. др.-рус., церк.-слав *плинѣ*, *плинт* из греч. *πλινθος* 'кирпич'), *псялыжніца*, *трындычыха*. Таким образом, склонность к распространению слухов выступает как типично феминная черта речевого поведения, а болтливость не имеет гендерной привязанности.

Однако **молчаливость** и ассоциируемая с ней **неприветливость** также получает у носителей народной культуры негативную оценку. В Гродненских говорах зафиксированы следующие лексемы со значением 'молчун, неразговорчивый человек': *лінджа*, *мармуза/маўмыга/маўмыра/мамра/мумра* (груб.) – сравним с проникшим в русские говоры *мымра*, заимствованным из коми-пермяцкого *мыныра* 'угрюмый' [В], *махоня* (груб.), *нямчур* (вспомним само происхождение названия у славян народа *немцы* – 'немые, неговорящие'; аналогично римляне называли *варварами* людей, чей язык они не понимали, – от звукоподражательного «вар-вар»), *сегень*. Лексемы, употребляемые в значении 'неприветливый, неразговорчивый': *малмыгаваты*, *надуцік*, *насунаваты*; *начанураны* 'надутый, неразговорчивый' (эта лексема также имеет значение 'раздетый, расфуфыренный'), *непрымоўны* 'неприветливый'. Последняя лексема имеет яркую внутреннюю форму, указывающую на связь **неприветливости** и **неразговорчивости**. В ряде диалектных лексем с положительной коннота-

цией эта связь также подчеркнута внутренней формой: *моўны*, *прымоўны* 'приветливый'. Это же значение передаётся и словом со стёртой внутренней формой – *агонны*. Синонимичны ему *прыёмны*, *прыямлівы* 'вежливый', *прытульны* 'доброжелательный', *чэпкі* 'разговорчивый, приветливый', *размавісты* 'разговорчивый'. Следовательно, умение сказать человеку приятное, приветливость высоко ценились носителями народной культуры.

34 лексемы характеризуют лиц по умственным способностям, 23 из них служат для обозначения 'глупого, несообразительного человека', 'дурака'. Так, значение 'глуповатый' передаётся лексемами, составляющими обширный синонимический ряд: *асталоплевы*, *боўдзелаваты*, *даўбаваты*, *ёкнуты*, *малавумны*, *негумажны*, *прысмалены*, *прышалупаваты* (груб.); значение 'несообразительный, ненаходчивый' – лексемами *дзяўбаваты*, *някемкі*, *паўгаловы*, *паўгалоўкаваты*, *пацяўпешка* (иронич.), *прыблудак*, *разъявня*, *салапайка*, *стаўдур*, *шалапаваты/шалаплівы*. Откровенного 'дурака' назовут *бэса* (пренебр.), *вулбак* (ругат.), женщину – *рэся* (груб.). Примыкают сюда по значению *недарэкі* 'ненормальный', *незграмыжны* 'неспособный'.

Говоры в целом характеризуются наличием многочисленных синонимических рядов, однако в данном случае он обширнее, чем обычно. Известно, что предметы и явления, играющие значительную роль в жизни языкового коллектива, обозначаются большим количеством синонимов. Следует принять во внимание яркую отрицательную коннотацию всех без исключения лексем, даже если она словарём не зафиксирована, а также стремление «обновить» их внутреннюю форму. Всё это свидетельствует о том значении, которое придавалось носителями гродненских говоров умственным способностям человека. Однако сколько-нибудь выраженной семантической дифференциации номинации данной подгруппы не представляют, они отражают только количественную градацию, степень выраженности признака.

Лексемы, характеризующие лиц по умственным способностям со знаком плюс, немногочисленны, поскольку это воспринималось как норма: *вушлы* 'сообразительный, разумный', *дабітны*, *дамозглы*, *змыслы*, *мадыраўны*, *развітны*, *разуметны*.

К этой подгруппе примыкают *зырклівы* 'внимательный, наблюдательный', *памятушчы* 'с хорошей памятью', *смякалісты* 'способный к науке', *асцір* 'острый на язык, находчивый'. Как видим, здесь уже отражена попытка дифференциации признака, однако абсолютные синонимы и в этой подгруппе преобладают.

Итак, на нашем материале чётко прослеживается связь в сознании носителей народных говоров идеи движения и говорения (ср. концептуальную метафору *река-речь*). Отрицательно маркированы как болтливость, так и молчаливость-неприветливость, однако первый недостаток как феминное качество более простителен, второй не имеет гендерной отнесённости. Крайне негативно оцениваются в говорах несообразительность, низкие умственные способности, вне зависимости от пола носителей этого признака.

Литература

1. Мечковская, Н.Б. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. / Н.Б. Мечковская. – М. : Агентство «ФАИР», 1998. – 352 с.
2. Словарь иностранных слов. – 12-е изд., стереотип. – М. : Рус.яз. , 1985. – 608 с.
3. Сцяшковіч, Т.Ф. Слоўнік Гродзенскай вобласці / Т.Ф. Сцяшковіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 671 с.
4. Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд. Под ред. члена-кор. АН СССР О.Н. Трубачёва. – М. : Наука, 1987.

The vocabulary characterizing a speaking and thinking man of Grodno region sub-dialect has been analyzed. Based on the above-mentioned group lexemes inner form and frequency the deduction has been made about the evaluation of such qualities as talkativeness and reserved character, intelligence and stupidity by the sub-dialect speakers, the relationship of this evaluation and gender of these qualities bearer has been established. The dependence between the ideas of movement and talking has been noted.

Key words: speaking, internal form of a word, thematic group of vocabulary, gender linguistics, language picture of the world.

**Лингвостилистические особенности заголовков текстов
региональной прессы**
(на материале издания «Вечерний Гродно»)

В статье рассматриваются структурные, функциональные, стилистические особенности оформления заголовочных комплексов публицистических текстов в региональном издании «Вечерний Гродно»

Ключевые слова: язык СМИ, заголовок в медиатексте, региональная пресса, функции заголовка, структура заголовка.

В многочисленных работах о языке СМИ обращается немало внимания на функциональное назначение газетного заголовка. Функциональный диапазон последнего весьма разнообразен: специалисты отмечают графическо-выделительную, номинативную, оценочно-экспрессивную, интегративную, дейктическую и другие функции. Из них важнейшими, реализуемыми всегда можно считать функции привлечения внимания аудитории и представления читателю информации, поскольку заглавие предназначено для сжатого сообщения основного содержания текста.

Эти функции в равной степени значимы и для заголовков городского издания «Вечерний Гродно». В указанном источнике большинство названий публикаций носят прежде всего информативный характер, т.е. точно, ясно передают суть проблемы, о которой идет речь в тексте. По ним можно догадаться, чему посвящена статья (заметка), например: *Индурское шоссе начнут расширять до четырех полос; В зоопарке отметят День влюбленных; Мэр рассказал, каким будет город* и др. Вторую группу составляют заголовки, имплицитно указывающие на содержание статьи, которое можно только предположить, тем самым журналист заставляет читателя ознакомиться с предложенным материалом, например: *Тайное свидание; Рисуют китов, бабочек, единорогов;*

Солнце, ветер и минус 40. Однако и в этом случае проявляется общая тенденция современного медиатекста – его информативное насыщение и уплотнение, так как многие заголовки второго типа содержат подзаголовки с уточнением, детализацией, конкретизацией темы, например: *«Молчите, нас подслушивают!» – В Гродно показывают веера, которыми триста лет назад «разговаривали» парижанки; Разделись ради хрена – На ABC рассказали, зачем сделали второй откровенный календарь.*

По эмоциональности заголовки можно разделить на следующие группы: нейтральные (самый частотный тип) – *Откроют первый гольф-клуб; Как киноманы спасли «Ракурс»;* оценочные – *Знаки предприятия в долг; Боярышник – не самое страшное; страшные – Выбросил подругу из окна; Сын поджег мать; В воинской части повесился солдат-срочник; интригующие – Энергетическая распродажа; Что нашли прокуроры в природных заказниках; Деньги за порно?*

В композиционном плане можно выделить следующие типы заголовков: традиционный – основное название: *На Вишневец пустят бесконтактные троллейбусы; Сэкономить 30% на услугах ЖКХ предлагают школьники и др.;* усложненный, включающий название рубрики (может отсутствовать) или анонса на первой полосе (если материал размещен на других полосах), основное название (выделяемое крупным и жирным шрифтом), подзаголовок, например: *...Но об этом говорят – Почему врачи не отказались от цефтриаксона? – Антибиотик, от которого в январе пострадало трое пациентов, колют в стационаре; Гродненец покорила пик Антарктиды – Из дальних странствий – Солнце, ветер и минус 40 – Как гродненец первым из белорусов покорила пик Антарктиды;* заголовок, состоящий из двух синтаксически связанных частей (такое название имеет орфографическую особенность – прописную букву во второй части): *Парень без рук занялся тайским боксом – И мечтает надеть боксерские перчатки;* заголовочный комплекс, включающий основное название, подзаголовок-комментарий, необходимый для понимания заголовка: *Разделись ради хрена – На ABC рассказали, зачем сделали второй откровенный календарь; Деньги за порно? – Милиционеры из Гродно подозревают в коррупции; Закупил лампочек на 175 лет – За что судят руководителя агрокомбината «Скидельский».* В некоторых случаях комментарий опущен, что делает заголовок не совсем понятным, например: *Перешли на овсянку и отказались от алкоголя* (заметка о снижении продаж спиртного и

продуктов питания). Включение иностранных слов, понятных далеко не каждому из читателей, также снижает эффективность заголовка: *Brutto приедет в Гродно в феврале*. Иногда авторы создают заголовки, которые в той или иной мере вводят читателя в заблуждение относительно содержания текста. Такие заголовки называют дезориентирующими [1, с. 52]. Среди них встречаются названия, представляющие собой один из тезисов публикации. Так, материал об именах, которые родители предпочитают давать при рождении детей, озаглавлен *Кати, Юры и Пети попали в список редких имен*, но об этом говорится в одном предложении предпоследнего абзаца публикации. В заголовке *Искупался в речке на Рождество* отражен лишь один из несчастных случаев, хотя в заметке речи идет не только о трех фактах обморожения людей на Рождество, но и о травмах, полученных во время гололеда в ноябре. Ср. также заголовок *За три месяца больше всего подорожали овощи и специи*, который неполно отражает информацию о росте цен не только на овощи, но и на мясо, масло и о проекте «Варим борщ с “Вечеркой”». Или заголовок *Мясо индейки повезем в Европу*: заметка сообщает об открытии завода по переработке мяса индейки (мощность предприятия, виды продукции, особенности производства). Лишь в предпоследнем предложении автор пишет: «Поставлять продукцию планируется не только на внутренний рынок, но и на рынок Евросоюза», т. е. заголовок передал лишь субъективную оценку журналиста.

В газете используются и заглавия, прямо искажающие факты, которые содержатся в тексте: в названии “*Олимп*” открылся и работает до 2 ночи отражено реальное, уже совершившееся действие, однако в самой публикации речь идет об открытии только одного из склонов лыжного комплекса и о предполагаемом графике его работы. Материал о проверке 41 сотрудника ГАИ на детекторе лжи имеет заголовок *Тест на “честность” не прошли 15 из 41 гаишника*, но в самом тексте упоминается о 6 сотрудниках, что составляет «почти 15 процентов». Дезориентирует читателя и название *В Грузии платят прямо в лифте, а в Германии – на год вперед – Как выглядят жировки в разных странах и в Беларуси*, так как из материала можно узнать, что оплачивается в лифте только пользованием лифтом. Вызывает недоумение и заголовок *Сенаторы распределили обязанности*. В тексте представлена информация Анатолия Гришука о его работе как сенатора.

Лексический состав выявленных заголовков в газете «Вечерний Гродно» в основном представлен нейтральными словами

(Вечера выпускников пройдут без алкоголя; Пивзавод остался без хозина; Оставили без еды, света и тепла и др.). Из стилистически окрашенных средств авторы отдают предпочтение разговорным единицам (Больше всего налогов заплатила «табачка»; Доступны арендные квартиры: двушка – до 216 рублей; «Физрук» обокрал ученика; Перешли на овсянку и отказались от алкоголя и др.), которые выступают как средство экономии речевых усилий. Авторы редко включают в заголовки жаргонные, просторечные элементы, оценочные слова (Малыши поиграют в полярных; Газовый скандал: в хрущёвке на Поповича не пустили аварийные службы в подъезды; Сделай селфи в замке и получи подарок). Имеет место и книжная лексика. Она в основном используется в заголовках к материалам на экономические, политические, юридические темы (Сенаторы распределили обязанности; В школах появятся центры допризывной подготовки и т.п.). С целью создания экспрессии заголовков строится на оксюмороне, метафоре, метонимии (Дикая жизнь домашних животных; Медицина уходит в сеть; Загнал предприятие в долги; Яндекс загрузил на карты 175 километров гродненских панорам).

В синтаксическом отношении активно употребляются заголовки, представляющие собой предложения различного типа: 1) повествовательное: За царапину насчитали 800 евро; Вход на «Олимп» подешевел почти втрое; 2) вопросительное: Дойдет ли загрязненный воздух из Польши до Гродно?; Что нашли прокуроры в природных заказниках?; 3) побудительное: Задай вопрос таможене; Выбираем тариф; 4) простое: Стране нужны 4 хориста и 350 терапевтов; В галерее показывают «Мимику»; 5) сложное – сложносочиненное, сложноподчиненное, бессоюзное: В центре города обворовали танк-памятник, а возбуждать уголовное дело нет оснований; Девочка, которую сбили в Озерах, умерла в больнице; Перешел дорогу на красный – заберут мобильник; 6) двусоставное: В Гродно приехал первый призывник-«альтернативщик»; Больше всего налогов заплатила «табачка»; 7) односоставное (неопределенноличное, безличное, определено-личное, номинативное): В зоопарке отметят День влюбленных; Частным музеям не хватает туристов; Мясо индейки повезем в Европу; Солнце, ветер и минус 40; 8) полное: Под Гродно построят четыре завода; Сэкономить 30% на услугах ЖКХ предлагают школьники; 9) неполное: Зажег свечу и остался без крова; В Октябрьской администрации и КГК новые руководители. Среди повествовательных предложений-заголовков представлены утвердительные конструкции, построенные по

модели вопросительных с вопросительно-относительным местоименным словом: *Кто может не пристегиваться в машине; Где в городе залили катки*. В исследованном материале присутствуют заголовки-сегментированные построения. Создается двучленная конструкция: 1) изолированный именительный темы с общим обозначением предмета речи: 2) конкретизация частного аспекта темы, места, события: *Локтем в голову – уже две недели медики борются за жизнь парня; ГАИ: самая опасная дорога – трасса М6; Авария на «Азоте»: аммиак полчаса осаждали холодным дождем*. Такие заголовки содержат чаще двоеточие, выполняющее пояснительно-разъяснительную функцию. Подобные названия броски, эмоциональны. Они помогают выделить логический основной элемент высказывания, легче воспринимать мысль, так как информация поступает расчлененно. Таковую же функцию призваны выполнять заголовки-цитаты и заголовки с сегментами-цитатами: *«Отработав два года и уеду из райцентра» – терапевт рассказала о зарплате и расходах; «Я не белоручка: скажут горшки выносить – буду выносить»; Александра Герасименя: «Без большого бассейна трудно готовить сильных спортсменов»*.

Смысловой, эмоциональный аспекты содержания актуализирует и особое расположение компонентов предложения-заголовка (инверсия): *Больше всего пустующих офисов в центре; Самые умные ученики – в гимназии № 1; Где плохо ремонтируют дороги, можно рассказать госконтролю; «Материк» хотят открыть в конце февраля; Принтер и парты нельзя, а цветы и конфеты можно?* В последнем примере используется несколько выразительных средств с целью придания заголовку большей экспрессивности (прием конвергенции), так как автор воспользовался не только инверсией, но и вопросительной конструкцией. Экспрессия заголовка также создается за счет нарушения законов логики – сопоставления несопоставимого, смыслового смещения: *Парень без рук занялся тайским боксом; В галерее показывают «Мимику»; «Крестикинолики» показывают в выставочном зале*.

Таким образом, анализ фактического материала свидетельствует о том, что в газете «Вечерний Гродно» господствующим типом заголовка является информативный – повествовательное, простое, распространенное предложение. Нетипичны названия-сочетания слов (*Энергетическая распродажа; Не только 17 кг мяса, но и «золотая струна»*). В заголовках имеет место синтаксическая компрессия, т.е. сжатие речевой единицы при сохранении смыслового объема (неполные предложения, бессоюзные сложные по-

строения, односоставные неопределенно-личные предложения, сегментированные конструкции). Нечастотны названия, отражающие авторское отношение к предмету речи. В создании заголовка авторы прежде всего ориентируются на объективную и более подробную передачу основной мысли публикации. К экспрессивным средствам журналисты прибегают редко. Отмечено незначительное количество заголовков-вопросительных предложений, сегментированных конструкций, предложений с инверсией, со стилистически окрашенной лексикой (в основном разговорной). В композиционном отношении преобладающим типом являются заголовки, состоящие из основного названия.

Список литературы

1. Подчасов, А.С. Дезориентирующие заголовки в современных газетах / А.С. Подчасов // Русская речь. – 2000. – № 3. – С. 52–55.

The article deals with structural, functional, stylistic features of headlines of publicistic texts in the regional edition «Vechernij Grodno».

Key words: mass media language, headline in the mass media, regional press, functions of the headline, structure of the headline.

Специфика номинативных рядов отсубстантивных глаголов в русском и белорусском языках

В статье рассматриваются параметры «исчисления» образующих форм номинативных рядов глаголов, образованных и соотносимых с конкретными именами существительными, в русском и белорусском языках.

Ключевые слова: глагол-отсубстантив, номинативный ряд, образующие формы.

Одним из самых актуальных вопросов теории номинативной деривации является вопрос о разграничении способов создания производных единиц [1, с. 115]. Номинативные ряды глагола имеют свою специфику: их может отличать состав образующих форм, своеобразие самих способов представления деривационной семантики [2]. Состав образующих форм номинативного ряда глагола представляет собой совокупность единиц, которые являются коммуникативными эквивалентами (безусловно, в случае соблюдения некоторых условий) исходной словообразующей формы. Исчисление образующих форм и специфика самих номинативных рядов, по мнению А.В. Никитевича, зависит от четырех параметров: части речи производящей основы, отношений производности, специфики словообразовательного процесса и характера деривационного значения [3, с. 25 – 28]. В соответствии с первым параметром для структуры и схемы развертывания номинативного ряда определенное значение имеет часть речи производящей единицы. Различия в структурно-семантических особенностях образующих форм конкретных номинативных рядов могут быть также связаны и с отнесенностью к тому или иному семантическому подклассу мотивирующей единицы в пределах данной части речи. Так, номинативные ряды глаголов, образованных от отвлеченных имен существительных, будут отличаться от номинативных рядов глаголов, образованных от конкретных имен. Ср.: 1) *утюжить – гладить утюгом, пользоваться утюгом;*

пилить – резать пилой, работать пилой; глянцевать – придавать глянец, наводить глянец; 2) страшить – возбуждать страх, внушать страх, вселять страх. Аналогично, в белорусском языке: 1) прасаваць – гладзіць прасам, карыстацца прасам; пілаваць – рэзаць пілой, працаваць пілой; глянцаваць – пакрываць глянцам, наводзіць глянец; 2) гараваць – цярпець гора, перанесці гора.

Номинативные ряды глагола представляют собой определенную совокупность образующих форм, отношения которых с производным глаголом, в первую очередь, определяются за счет включения в их состав единиц непосредственно производящих. Сюда можно отнести многочисленные деривационные и лексически конкретизированные словосочетания, семантически идентичные глаголу-отсубстантиву: рус. *квартировать – жить на квартире, снимать квартиру, располагаться на квартирах*, бел. *кватараваць – часова жыць у каго-небудзь, наймаючы кватэру*. Однако номинативный ряд как объединение единиц разной структуры (производных слов и словосочетаний) выходит за рамки формально-смысловых отношений производности в традиционном понимании, включая в свой состав единицы, обнаруживающие связь не только с производящей единицей, но и с производной для глагола, и даже просто родственной единицей, отстающей на ряд ступеней производности. Так, номинативный ряд русского глагола *квартировать* включает деривационное сочетание *быть квартирантом* с именем лица, производным от исходного существительного. Аналогичные отношения характеризуют белорусский глагол *кватараваць* и деривационное сочетание *быць кватарантам*.

Структурно-семантические особенности конкретных номинативных рядов глагола, их состав и динамика взаимодействия образующих форм, в немалой степени зависят и от характера словообразовательного процесса, типа деривации, связывающего производную и производящую единицы. Прежде всего, это касается таких хорошо известных словообразовательных явлений, как «мутация», «модификация» и «транспозиция» [4, с. 64]. Так, словообразовательные явления мутационного типа прежде всего отличают глаголы, образованные от имен существительных с предметной семантикой: рус. *каталогизировать – заносить в каталог*, бел. *барабаниць – біць у барабан, іграць на барабане*. Непредсказуемость классифицирующего компонента в составе аналитической составляющей номинативного ряда обусловлена высокой степенью идиоматичности семантики самих глаголов. Анализ номинативных рядов глаголов-отсубстантивов, формально ори-

ентированных на конкретные имена, напротив, показывает, что отношения между некоторыми из образующих форм носят характер синтаксической деривации, о чем свидетельствует структура самих деривационных сочетаний и их взаимосвязь с производным глаголом. Например, рус. *спиртовать* – *пропиты́вать спиртом*, *производит спиртование*, бел. *агароднічаць* – *займа́цца агародні́цтвам*, *быць агародні́кам*, *разводзіць агарод*, *працаваць у агародзе*. Очевидно, что в номинативных рядах рассматриваемого типа подобными отношениями характеризуются деривационные сочетания с производным отвлеченным именем действия (рус. *спиртование*, бел. *агародні́цтва*).

В описании номинативных подсистем важно учитывать различия как между номинативными рядами, так и внутри них, между входящими в них формами. Помимо деривационных сочетаний, объединенных по значению (*быть огородником*, *заниматься огородничеством*; *працаваць садоўні́кам*, *займа́цца садоўні́цтвам*), пристального внимания заслуживают и сами парадигмы дискретных единиц. В соответствии с характером и типами внутриглагольных оппозиций выделяются различные случаи объединений номинативных рядов, основанных на противопоставлении по виду, залогу, способу глагольного действия. Например, рус. *гати́ть* – *дела́ть гать*, *покрыва́ть гатью*, *класть гать*, бел. *гаці́ць* – *рабі́ць гаць*, *пракладва́ць гаць*, однако рус. *нага́ти́ть* – *сдела́ть гать*, *устила́ть гатью*, *покры́ть гатью*, *положи́ть гать*, бел. *нагаці́ць* – *зрабі́ць гаць*, *пралажы́ць гаць*. Учет собственно аффиксальных производных и их аналитических соответствий позволяет выявить случаи нарушения модельности номинативных рядов при сравнении двух близкородственных языков. Так, в русском языке *чаевничать* – *проводить время за чаепитием*, *пить чай*, *кофейничать* – *распивать кофе*; бел. *чаяваць* – *піць чай*, *праводзіць час за піццём чаю*, однако *ø* – *распіваць каву*. Рус.: *почаевничать* – *попить чаю*, бел. *ø* – *папіць чаю*.

Аналитические формы номинативного ряда, являясь несловообразовательным ядром в представлении данных структур, имеют непосредственное отношение к «скрытой» грамматике, так как могут выступать единственным способом выражения того или иного грамматического значения.

Список литературы

1. Кубрякова, Е.С. Теория номинации и когнитивная наука в понимании категоризации мира / Е.С. Кубрякова // Словообразование и номинативная деривация в славянских языках: материалы V респ.. науч.

конф., посв. памяти проф. В.М. Никитевича, 21–22 мая 1996 г. – Гродно: ГрГУ, 1996. – С. 6–13.

2. Никитевич, А.В. К сопоставлению деривационных подсистем глагола в славянских языках / А.В. Никитевич // Мовознаўства. Літаратура. Культуралогія. Фалькларыстыка: XIII міжнар. з'езд славістаў (Любляна, 2003): дакл. – Мінск: Бел. Навука, 2003. – С. 144–158.

3. Никитевич, А.В. Деривация и смысл: моногр. / А.В. Никитевич. – Гродно: ГрГУ, 2014. – 233 с.

4. Никитевич, А.В. Русский глагол в составе номинативных рядов: моногр. / А.В. Никитевич. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 347 с.

The article considers the parameters of the «calculus» of generative forms of nominative series of verbs formed and correlated with specific nouns in Russian and Belarusian languages.

Key words: verb-otsubstantiv, nominative series, forming forms.

Лингвистическая терминология на занятиях по РКИ

Статья посвящена проблеме изучения лингвистической терминологии на занятиях по РКИ студентами-филологами. Выявляются термины, составляющие лексическое ядро подязыка филологов, рассматриваются методы и приемы, применяемые в практике преподавания РКИ при презентации и изучении терминов. Анализируются ошибки, связанные с нарушением использования терминоединиц, устанавливаются причины ненормативного употребления лингвистических терминов иностранными студентами.

Ключевые слова: термин, специальная лексика, лингвистическая терминология, прием, задания.

Подготовка студентов к восприятию общеобразовательных и специальных дисциплин, углубление и систематизация знаний норм функциональных стилей современного русского языка, активное овладение нормами научного стиля – важнейшие задачи преподавания РКИ. Необходимо помочь иностранным студентам усвоить специальную лексику и конструкции научного стиля речи, подготовить их к разным видам чтения, к пониманию и воспроизведению учебных материалов по разным предметам, научить правильно использовать терминологию в своей речи. Поэтому на занятиях по РКИ на 1 курсе филологического факультета основные лексические, морфологические, синтаксические, стилистические нормы русского языка даются применительно к филологической практике, и в процесс овладения языком специально обязательно включается обучение особенностям употребления лингвистической терминологии, развитие навыков составления филологических текстов разных типов.

Среди терминосистем других наук лингвистическая терминология выделяется тем, что она является неотъемлемой и основной частью метаязыка – лингвистики. Совпадение (консубстанциональность) метаязыка и языка-объекта вызывает определенные сложности при изучении лингвистической терминологии.

При исследовании функционально-стилистических особенностей русского литературного языка выделяются характерные экстралингвистические особенности научного стиля, на которые нужно обратить внимание студентов: научная тематика, логичность и объективность изложения, смысловая точность определения понятий, однозначность, аргументированность и доказательность, информационная насыщенность. Научным понятиям свойственна высокая степень логической системности, под которой понимают логику-понятийные связи, отражающие отношения между научными понятиями. Они представлены иерархической структурой терминосистемы. [1, с. 79–80]. Логическая системность поддерживается системностью лингвистической, связанной с изучением системных отношений в языке. «Логическая системность терминологии, выраженная в родо-видовых и других отношениях, поддерживается системностью внешней, лингвистической, которая проявляется в единообразии словообразовательных структур» [1, с. 81]. Все это выражается в языковых характеристиках научного текста, поэтому на занятиях по РКИ особое внимание уделяется языковым средствам, формирующим научный стиль. Общеизвестно, что стилеобразующую роль в научном изложении играет специальная терминология, а также книжная лексика (*исследование, развитие, аргументация*), которая употребляется преимущественно в прямом значении, близком к терминологическому, активно используются общенаучные термины, к которым относятся такие терминологемы, как: *анализ, синтез, дифференциация, понятие, специфика, различие, разновидность, система, структура, средство, форма, элемент, анализировать, классификация, проблема*.

В подязыке филологов лексическое ядро составляют термины *словообразование, грамматика, синтаксис, фонетика, модальность* и др. Многие термины и специальная лексика известны первокурсникам ещё со школы, но изучение новых филологических дисциплин (введение в языковедение, введение в славянскую филологию, старославянский язык и т. д.) требует понимания, усвоения и применения новых терминов. Значительное место в специальных текстах, предназначенных для студентов 1 курса, занимают традиционные лингвистические термины, обозначающие основные понятия фонетики и фонологии (*фон, фонема, фонология, фонетика, фонетические процессы, звук*), морфемики и словообразования (*приставка, суффикс, окончание*), лексикологии (*омонимы, паронимы, синонимы, исконно русское слово, иноязычное слово, заимствование, старославянизмы, калька, активная лексика, пассивный словарь, историзмы, архаизмы, неологизмы, профессионализм, жар-*

гонизм, арго), морфологии (имя существительное, глагол, имя прилагательное, числительное, причастие, деепричастие, местоимение, междометие, частица, предлог, союз), синтаксиса (предложение, словосочетание) и т. п. Эти термины в основном студентам известны, но требуют повторения. Новыми являются названия многих лингвистических дисциплин, встречающиеся в специальной литературе (ономастика, антропонимика, топонимика); наименования форм существования языка (речь, речевая деятельность), терминологические единицы, указывающие на происхождение языка (праязык, восточнославянская группа), формы существования языка (литературная норма, язык народности, двуязычие), методы и приемы исследования языка (сравнительно-исторический метод, лингвистический анализ, лингвистический эксперимент) и т.д.

При организации работы по обучению специальной лексике нами учитываются методические факторы:

1) отбор наиболее употребительной научной лексики 75% слов научного стиля – книжная лексика, которая употребляется в разных дисциплинах, а 25% - терминология;

2) чтение текста по специальности, т.к. текст является базой для введения научной терминологии и общенаучной лексики;

3) разработка вопросно-ответных упражнений по содержанию профессионального текста и т.д. [2, с. 237-238].

Считаем обязательным взаимодействие преподавателя РКИ с преподавателями специальных дисциплин, чтобы содержание научных текстов и предложенный словарный минимум соответствовал программе [2, с. 238], задания по РКИ способствовали изучению специальных дисциплин, закреплению новой терминологии в результате неоднократного повторения и использования на занятиях по всем дисциплинам.

Введение новых терминов требует обращения внимания студентов на особенности консубстанциональных терминов. Сложности в заучивании и в последующем употреблении терминов часто вызывает тот факт, что большинство лингвистических терминов состоит из двух и более слов, потому что при дифференциации признаков и их уточнении однословный термин превращается в словосочетание. В составных терминах часто отражаются родо-видовые отношения, что свидетельствует о системности терминологии.

Ясное и чёткое представление о лингвистической терминологии, по нашему мнению, невозможно сформировать, не представив её как систему, где каждое микрополе связано с другими различными видами связей и отношений.

Однако отметим, что мы не используем на 1 курсе термины

поле и микрополе, но говорим об организации терминов, входящих в него. Не называя такой тип отношений, как соположенность, выстраиваем терминологическое поле, вбирающее в себя совокупность слов, относящихся к одной предметно-понятийной области. Обращаем внимание на то, что общеупотребительная лексика раскрывает своё значение в контексте, а значение термина наиболее полно реализуется в терминологическом поле, в то время как за его пределами термины могут иметь другие значения.

Превалирование среди студентов-иностранцев на нашем факультете туркменов определяет некоторые особенности преподавания лингвистической терминологии: обращение особого внимания на составные термины, включающие прилагательные женского, среднего рода (*сложное предложение, западнославянская группа*), употребление синтаксических конструкций, имеющих в своем составе прилагательные, причастия, определительные и другие местоимения, изменяющиеся по родам, и т. д., употребление которых вызывает определенные сложности. Трудности в освоении лингвистической терминологии на 1 курсе вызывает и то, что в состав одной учебной группы входят студенты с разным уровнем знания русского языка.

Как показывает практика преподавания РКИ, главным при изучении лингвистических терминов является: 1) углубление и систематизация знаний норм научного стиля, активное овладение ими; 2) повторение известных терминов; 3) изучение особенностей лингвистической системы, её отличий от других терминосистем; 4) формирование чётких представлений о нормативных требованиях, которые предъявляются к терминам (ограниченное, четко фиксированное содержание, точность, однозначность и т. д.); 5) изучение и запоминание точного определения (дефиниции) термина; 6) развитие умений формулировать определения, соответствующие практике научного использования термина; 7) обращение внимания на род существительных и грамматические особенности терминологических словосочетаний при словоизменении.

К основным методам и приемам, применяемым на занятиях, можно отнести изучение терминологии соответствующего раздела лингвистики в пределах одной темы, разбитой на несколько подтем. Каждая лексическая тема включает в себя текст для изучающего чтения, микротексты для ознакомительного чтения и конспектирования. В последнее время в Беларуси при изучении терминологии все большее внимание уделяется функционированию языка в ситуациях, обусловленных специальной деятельностью. Поэтому изучение терминологической лексики связыва-

ется с теорией текста [2, с. 239]. Как утверждает Л.Н. Чумак, «тип текста определяет круг языковых средств, выражающих дефиницию учебно-научного текста» [2, с. 239].

Предтекстовые задания направлены на снятие лексико-грамматических трудностей при чтении текста, повторение пройденного материала, изучение и закрепление новой терминологии с опорой на уже известную специальную лексику, установление связей разного рода между терминами, устранение сложностей, которые могут возникнуть при употреблении терминов в словосочетаниях и предложениях. Игнорирование предыдущего опыта учащихся чревато тем, что новая информация останется неосвоенной [3, с. 183]. Для правильного усвоения и точного воспроизведения терминологии тексты предваряются списком активной лексики и терминологии с обязательным обозначением ударных гласных (например, *лексиколо'гия, лекси'ческий, ле'ксика; лингви'стика, лингви'ст, лингвисти'ческий*).

Послетекстовые задания способствуют формированию навыков и умений по составлению плана, конспекта текста, по воспроизведению информации текста в форме устного и письменного монологического высказывания. В ходе выполнения послетекстовых заданий формируются и закрепляются навыки использования новых терминов в речи. Предлагаются задания типа:

Найдите в тексте ответы на вопросы.

1. Что является предметом фонетики?

2. Что изучает синтаксис?

Дополните предложения.

Язык является средством ...

Предметом фонетики являются звуки ...

Запишите в тетрадь модели предложений

что это что

что является чем

что делится на что

Трансформируйте предложения по модели *что является чем*

Грамматика – это наука о строении слова.

Сделайте морфемный анализ слов: *высказывания, образование, обследование, строение*.

Составьте предложения с глаголом *изучать* и со словосочетанием *начать изучение* и т. д.

Считаем также нужным вовлекать студентов в дискуссии беседы на профессиональные темы, в ходе которых им нужно сформулировать и высказать свое мнение.

В конце семестра нами были предложены тесты и задания, помогающие проследить особенности употребления студентами терминологии микрополей «Лингвистика как наука», «Части речи», «Члены предложения», «Лексикология», что помогло выявить недочеты в описании предметно-понятийных областей, обусловленных незнанием терминологии и неумением давать четкое определение терминов.

В результате проведенного тестирования среди-иностранных студентов были выявлены разнообразные ошибки, связанные с нарушением употребления лингвистических терминов: 1) неточность определения значения термина; 2) рассмотрение неглавного значения термина в качестве основного; 3) ошибки в формулировке дефиниции; 4) нарушение семантико-синтаксических связей термина с другими; 5) неправильное употребление термина.

Считаем, что наиболее распространенными причинами ненормативного употребления лингвистических терминов иностранными студентами являются: недостаточное усвоение синтаксических моделей, с помощью которых формулируется дефиниция, неумение применять изученные синтаксические модели на практике, незнание значений терминов, отсутствие понимания связей термина с другими внутри терминологического поля и микрополя, слабое представление о сущности родо-видовых отношений между терминами.

Список литературы

1. Мартьянова, Т. В. Функционирование терминологической системы статистической радиофизики в научной речи и её отражение в толковом терминологическом словаре / Т.В. Мартьянова // Термины в научной и учебной литературе: Межвузовский сборник / Горький, 1988. – С.72–83.
2. Чумак, Л. Н. Методика преподавания русского языка как иностранного: учеб. пособие / Л. Н. Чумак. – Минск: БГУ, 2009. – 304 с.
3. Лебединский, С. И. Восприятие устной научной речи: стратегии понимания смысловой информации на уровне микро- и макротекстов / С. И. Лебединский. – Минск: БГУ, 2009. – 332 с.

The article is devoted to the problem of the study of linguistic terminology in the lessons of RCT by the students-philologists. The methods and techniques used in the practice of teaching RCTs in the presentation and study of terms are considered. The errors and reasons for the non-normative use of linguistic terms by foreign students are analyzed.

Key words: term, special vocabulary, linguistic terminology, method, tasks.

Содержание

Предисловие.....	3
Человек и его мир в зеркале классики.....	5
<i>О. Е. Панькова</i>	
«Трень» Яна Кохановского: величие через трагедию.....	6
<i>Т.В. Божко</i>	
Категория «доброй смерти» в латиноязычных панегириках эпохи барокко.....	14
<i>А.С. Смирнов</i>	
Пейзаж в новелле Э. А. По «Падение дома Ашероу» в исторической перспективе.....	21
<i>О.А. Иоскевич</i>	
Сновидческий дискурс как форма авторской рефлексии в повести И. С. Тургенева «Призраки».....	35
<i>Т.Г. Симонова</i>	
Реальность и вымысел в мемуарно- автобиографической прозе М. Булгакова.....	47
<i>О.Б. Никифорова</i>	
Стихотворение Владимира Короткевича «Поэт» в системе литературных связей.....	57
 Литература рубежа XX–XXI веков:	
 динамика жанров, стилей, топики.....	67
<i>Т.Е. Автухович</i>	
Экфрасис как индикатор смены эпох (Ван Гог и его картины в произведениях С. Гансовского и Д. Бавильского).....	68
<i>И.В. Банах</i>	
Римский текст в «Гении места» Петра Вайля.....	82
<i>О.А. Гриневич</i>	
Усадебная топики как средство создания «автобиографического мифа» Т. Кибирова.....	94
<i>Е.Ч. Богдевич</i>	
«Книжная» топики в русской антиутопии рубежа XX–XXI вв. (В. Войнович «Москва 2042», Т. Толстая «Кысь», Д. Глуховский «Метро 2033»).....	105

<i>М.В. Барсегян</i>	
Образ героя в новейшей антиутопии XXI века.....	112
<i>Т. В. Черкес</i>	
Трансформации жанра баллады конца XX века (на материале «Баллады о Деве белого плеса» Т. Кибирова и баллады «Летчик» М. Степановой).....	120
<i>Р.Г. Житко</i>	
Особенности построения художественной реальности в поэтике постмодернизма.....	134
Слово в изменяющемся мире.....	141
<i>А.В. Никитевич</i>	
Прагматика языка в развивающемся мире и русские народные говоры.....	142
<i>С.А. Горская</i>	
Лексика, характеризующая человека говорящего и думающего, в гродненских говорах.....	151
<i>В.Л. Лещенко</i>	
Лингвостилистические особенности заголовков текстов региональной прессы (на материале издания «Вечерний Гродно»).....	157
<i>Н.Л. Дорош</i>	
Специфика номинативных рядов отсубстантивных глаголов в русском и белорусском языках.....	163
<i>И.И. Бубнович</i>	
Лингвистическая терминология на занятиях по РКИ.....	167

Научное издание

МИР В СЛОВЕ. СЛОВО В МИРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 2

Ответственный за выпуск: *Т.Е. Автухович*

Компьютерная верстка: *А.А.Рыжий*

Дизайн обложки: *И.В. Банах*

Подписано в печать 12.12.2017 г.

Формат 60х84/16.

Печать Ризо. Бумага офсетная

Ус.печ.лист. 10,2. Уч.изд.лист. 9,1

Тираж 100 экз. Заказ 734_57/2017

Издатель и полиграфическое исполнение

Общество с ограниченной ответственностью «ЮрСаПринт»
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/388 от 01.07.2014.
ул. Карла Маркса, 11, 230015, г. Гродно
+375 152 77 18 20
+375 295 87 84 11

