

Министерство образования и науки Российской Федерации

Пензенский государственный технологический университет

Институт гуманитарного образования и тестирования

**РОССИЯ В МИРЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА
В ГУМАНИТАРНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ СФЕРЕ**

**Материалы XII Международной научно-практической конференции
(Москва – Пенза, 5–6 апреля 2022 г.)**

**Москва – Пенза
2022**

УДК 81.39:81.271
ББК 81.2:71.0
Р17

Ответственные редакторы:

Жаткин Д.Н., доктор филологических наук, профессор, академик
Международной академии наук педагогического образования, почетный
работник высшего профессионального образования РФ, почетный работник
науки и техники РФ, заслуженный работник культуры Пензенской области,
заведующий кафедрой перевода и переводоведения Пензенского
государственного технологического университета;
Круглова Т.С., доктор филологических наук, директор Института
гуманитарного образования и тестирования.

Редакционная коллегия:

Л.Ф. Адлейба, Л.Г. Кихней, Е.Г. Кузовникова, Н.С. Футляев.

Статьи даны в авторской редакции

Ответственность за содержание статей несут авторы статей

Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере [Текст]: материалы XII Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 5–6 апреля 2022 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – Москва – Пенза, 2022. – 227 с.

Статьи, опубликованные в сборнике, отражают результаты теоретических и экспериментальных научных исследований в области русской и зарубежной филологии, межкультурной коммуникации, методики преподавания русского языка как иностранного, проводимых учёными, преподавателями, аспирантами и студентами российских и зарубежных вузов. Публикуемые материалы предназначены для научно-педагогических работников, педагогов-практиков, административных работников образования, аспирантов, студентов.

УДК 81.39:81.271
ББК 81.2:71.0

© Пензенский государственный
технологический университет, 2022
© Институт гуманитарного образования
и тестирования, 2022

ISBN 978-5-98903-352-2

СОДЕРЖАНИЕ

<i>О.Г. Белоусова, А.А. Полонская</i> БАЙРОНОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В ЗАГОЛОВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ	6
<i>А. Б. Борунов</i> ГЕРОЙ И ПРОТОТИП КАК TERTIUM COMPARATIONIS В СВЕРХЦИКЛЕ ТЕКСТОВ Б. АКУНИНА	10
<i>С.И. Бусарова</i> ТРАДИЦИИ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАНЦЕВ В РОССИИ: ПО СТРАНИЦАМ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ НОВОСТНОЙ ПРЕССЫ	14
<i>К.Ф. Герейханова</i> ТРАДИЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ	19
<i>А.Г. Голованов</i> ВОСПРИЯТИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ В ПЕРВОЕ ПОРЕВОЛЮЦИОННОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ.....	26
<i>Н.В. Егоршина, Ю.В. Шуйская</i> ТЕЛЕСНАЯ И ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛОЯЗЫЧНОМ МЕДИАДИСКУРСЕ	32
<i>Д.Н. Жаткин</i> МАТЕРИАЛЫ К СЛОВНИКУ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ «СЛОВАРЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В.А. ЖУКОВСКОГО».....	38
<i>А.В. Зипунов</i> ОТ СТРУКТУРАЛИЗМА К ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМУ В РАМКАХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ	54
<i>Л.Г. Кихней, Н.В. Бараханова</i> ЭВОЛЮЦИЯ ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА	70
<i>Г.А. Кричевский</i> ПИСЬМА ДАНИИЛА ХАРМСА К КЛАВДИИ ПУГАЧЕВОЙ: МЕЖДУ БЫТОМ И ЛИТЕРАТУРНЫМ ФАКТОМ	93

<i>М.Ю. Купцова, Л.Г. Кихней</i> ЛИРИКА РАННЕГО Н. ГУМИЛЕВА КАК ИМПЛИЦИТНАЯ ИМИДЖЕВАЯ СТРАТЕГИЯ	113
<i>Ф.С. Лазарева</i> ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПЕРЕВОДОМ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «ОТЕЛЛО» НА АБХАЗСКИЙ ЯЗЫК	125
<i>А.В. Ламзина</i> ЗАГЛАВИЕ КАК МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОД В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н. ГУМИЛЕВА «СФИНКСА» О. УАЙЛЬДА	134
<i>Н.А. Мирзабекова</i> ЖАНР РЕПОРТАЖА В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАДИСКУРСЕ.....	139
<i>Т.Л. Павлова</i> КОНФЛИКТ ИЛИ КОНТРАПУНКТ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОППОЗИЦИИ В ЛИРИКЕ РАННЕГО МАНДЕЛЬШТАМА	148
<i>А.Ю. Писаренко</i> ЭЗОТЕРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ СИМВОЛИЗМА	157
<i>Е.Г. Раздьяконова</i> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА С ТОМАСОМ МАННОМ (К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «У ЦЫГАН»).....	162
<i>О.Р. Темиршина</i> МЕДИАОБРАЗ В ЛИРИКЕ ЕГОРА ЛЕТОВА В СЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	168
<i>А.С. Трушина</i> К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ТРАДИЦИОННЫХ И ИНДИВИДУАЛЬНО- АВТОРСКИХ РЕЛИГИОНИМОВ В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ».....	172
<i>А.С. Трушина</i> К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ПЕРЕВОДА НОМИНАЦИЙ СУЩЕСТВ И ЗООНИМОВ В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ».....	180

<i>Е.А. Трушина</i>	
К ВОПРОСУ О РАБОТЕ С ВОЕННО-НАУЧНЫМИ ТЕКСТАМИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ В ВОЕННОМ ВУЗЕ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ «РСЗО «ГРАД» И «УРАГАН»)	185
<i>А.А. Устиновская</i>	
К СТРАТЕГИИ РАБОТЫ С ПЕРЕВОДАМИ РУССКОЙ ЛИРИКИ В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ К. БАЛЬМОНТА «КАМЫШИ»)	196
<i>С.Д. Чалмаз</i>	
ФАЗИЛЬ ИСКАНДЕР: МАГИЯ ЖЕНСКОГО ХАРАКТЕРА В УСЛОВИЯХ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ЧЕГЕМА (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ НОВЕЛЛЫ «ТАЛИ – ЧУДО ЧЕГЕМА»)	210
<i>О.В. Мурзина, Э.С. Карпов, И.Ю. Гуляк</i>	
СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ СОБЫТИЯ В НОВЫХ МЕДИА И МОЛОДЕЖНЫХ СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ	221

УДК 82.09

ББК 83

БАЙРОНОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В ЗАГОЛОВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ

«ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

О.Г. Белоусова, Военный университет Министерства обороны имени

Александра Невского, г. Москва, Россия

А.А. Полонская, Московский государственный гуманитарно-экономический

университет, г. Москва, Россия

BYRON'S SUBTEXTS IN THE HEADING COMPLEX OF "POEM

WITHOUT A HERO" BY ANNA AKHMATOVA

O.G. Belousova, Alexander Nevsky Military University of the Ministry,

Moscow, Russia

A.A. Polonskaya, Moscow State University of Humanities and Economics,

Moscow, Russia

Аннотация. Исследование посвящено выявлению скрытого ономастического кода в одном из эпиграфов к третьей части «Поэмы без героя» Ахматовой. Устанавливается связь с прослеженными ранее отсылками к «Дон Жуану» Байрона и ономастическому коду поэмы. Показаны трансформации рамочного текста поэмы и разнообразие его интерпретаций.

Ключевые слова: подтекст, код, Байрон, эпиграф, Ахматова, заголовочный комплекс, рама текста.

Abstract. The study is devoted to revealing a hidden onomastic code in one of the epigraphs to the third part of Akhmatova's "Poem Without a Hero". A connection is established with previously traced references to Byron's "Don Juan" and the onomastic code of the poem. The transformations of the frame text of the poem and the variety of its interpretations are shown.

Key words: Subtext, code, Byron, epigraph, Akhmatova, title complex, text frame.

E-mail: gero@myrambler.ru; alisapolon@gmail.com

Исследователи уже отмечали, что название «Поэмы без героя» отсылает к фразе «Ищу героя» из поэмы Байрона «Дон Жуан». Кроме того, образ Байрона возникает в части «Решка» – «И факел Георг держал». Ономастический код «Поэмы без героя» подробно рассматривается в ряде исследований [3; 4; 6; 8], в том числе интерпретируется семантика имени «Георг» / «Георгий», связанного с образом Байрона и короля Георга. Однако ранее не был освещен вопрос об отсылке к Байрону в эпиграфе к третьей части (эпилогу) «Поэмы без героя».

Эта отсылка является скрытой, зашифрованной, и целью настоящей статьи является дешифровка скрытой связи эпитафия с образом Байрона.

В пятой редакции «Поэмы без героя» появляется эпитафия «Быть пусту месту сему» с подписью «Евдокия Федоровна Лопухина» [1, с. 326]. Эпитафия вписана в рукописи простым карандашом, с элементами дореволюционной орфографии [1, с. 354]. Фраза отсылает к легендарному проклятию Евдокии Лопухиной, адресованному городу Петербургу – творению ее супруга, Петра I. Этому эпитафии предпосланы два других, однозначно указывающих на Петербург как творение Петра – «Люблю тебя, Петра творенье» из «Медного всадника» А.С. Пушкина [1, с. 326], и интерпретация «пустого Петербурга» Иннокентием Анненским в стихотворении «Петербург»: «И громады пустых площадей / Где казнили людей до рассвета» [1, с. 326]. Анненский писал о событиях 1905–1907 гг., но фразу из его стихотворения можно отнести и к событиям Октябрьской Революции, и к последующим периодам в истории Петербурга. Это как бы подтверждает сбывающееся проклятие царицы.

Евдокия Лопухина – первая супруга Петра I, мать царевича Алексея, потенциального законного наследника, и последняя русская царица – после нее супруги царей носили титул императриц. Проклятие, по легенде, было произнесено ею, когда ее насильно увозили в монастырь [5]. Царица не поддерживала начинания Петра I, примкнула к партии его противников и в целом не устраивала Петра в качестве супруги. Гибель ее сына – законного наследника престола царевича Алексея и ее отказ от наследования престола [5] привели к череде дворцовых переворотов и кратковременному воцарению дальних родственников царствующей династии.

Насильственный постриг в монахини в качестве метода избавления от неугодной супруги широко практиковался у русских царей до Петра I. Судьба Евдокии Лопухиной практически повторяет судьбу Соломонии Сабуровой, супруги Василия III, которая была насильно пострижена и отправлена в монастырь, причем в тот же самый, где впоследствии находилась Лопухина: Суздальско-Покровский женский монастырь.

Василий III женился на Елене Глинской, отправив Сабурову в монастырь за бездетность. Тем не менее, некоторые историки утверждают, что Сабурова была беременна и в монастыре родила законного наследника престола, которого назвали Георгием [2]. Сын Елены Глинской, Иван IV, правил в условиях настойчиво курсирующих слухов о его незаконном престолонаследии, что, возможно, было одной из причин его исключительной жестокости: «Где скрывается Георгий, кто его сторонники, когда и как проявятся – ничего этого Иван, понятно, знать не мог. Ибо, в отличие от французской «Железной маски», московский царев брат не в застенке содержался, но в неизвестности обретался. Сам по себе Георгий был Грозному угрозой не великой. Крайняя опасность состояла в том, что могли воспользоваться его именем. ... Не здесь ли надо искать первопричину бессмысленных, как уверяют, опричных зверств? Сдается, не мифические боярские заговоры запугали Ивана IV, доводя до смертоубийств. Кошмар вполне возможной потери власти явно преследовал его» [2]. О законном наследнике Георгии (Юрии) упоминается, например, в «Воспоминания А.Я. Артынова, крестьянина села Угодичи Ростовского уезда Ярославской губернии», изданных в 1882 году, где крестьянин рассказывает о судьбе своего предка «В одну из таких поездок он был невольным слышателем царской тайны, за которую и поплатился своею жизнью. Вина его была следующая: находясь по своей должности в большом Московском дворце и будучи немного навеселе (выпивши), заблудился там, зашел в безлюдную часть дворца. Отыскивая выход, он пришел, наконец, в небольшой покой, смежный с царским жилищем, и там услышал громкий разговор Грозного царя с Малютой Скуратовым о князе Юрии, сыне Соломонии Сабуровой. Грозный приказывает Малюте найти князя Юрия и избавить его от него. Малюта обещал царю исполнить это в точности и после этого разговора вышел в двери, перед которыми Сидорка едва стоял жив» [7].

Иван Грозный, как и Петр I, не оставил законного наследника, и после его смерти началась борьба за власть, а престол переходил к различным претендентам, более или менее успешно обосновывавшим свое право на

наследование. В обоих случаях изгнание царицы и последующий постриг привели к череде событий, непосредственно повлиявших на историю и развитие страны. Проклятие Евдокии, вынесенное Ахматовой в эпитаф, резонирует с судьбой ее предшественницы – после жестокого и кровавого правления Иоанна IV наступило Смутное время, окончившееся с воцарением династии Романовых, к которой принадлежал Петр I. Со смертью Петра II, сына царевича Алексея и внука Евдокии Лопухиной, прямая линия престолонаследия фактически была прервана.

Как отмечалось ранее [8], важным элементом ономастического кода Джорджа-Георга является отсылка к имени действующего государя (Байрон, упоминающийся в «Поэме без героя» с нестандартной для российской практики транслитерации огласовкой имени – «Георг» вместо «Джордж», был тезкой правителя Великобритании Георга III и Георга IV). Через историческую параллель присутствует отсылка и к несостоявшемуся царю Георгию – старшему брату Ивана Грозного. Показательно, что в восьмой и девятой редакции поэмы исчезает подпись «Евдокия Федоровна Лопухина» – пророчество относится как бы не только к Петербургу и сказано уже не конкретной царицей, а представляет собой некую всеобъемлющую отсылку к незаконно прерванным линиям престолонаследия, представители которых через поколения насылают проклятия на тех, кто избавился от них. Страшным воплощением проклятия становятся не только события революционных лет, но и Великая Отечественная война.

Список литературы

1. Ахматова А. *Поэма без героя. Проза о поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории / Изд. подг. Н.И. Крайнева.* – СПб: Миръ, 2009. – 1488 с.

2. Воронов В. *Проклятие государыни // <https://www.sovsekretno.ru/articles/proklyatie-gosudaryni/>*

3. Кихней Л.Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: к мотивации интертекстов // Некалендарный XX век. Мусатовские чтения – 2009. – М.: Азбуковник, 2011. – С. 290–314.

4. Кихней Л.Г., Темиришина О.Р. От замысла к тексту: парадоксы незавершенности («Поэма без героя», наброски балетного либретто и «Проза о поэме») // Филологический класс. – 2019. – № 3 (57). – С. 19–28.

5. Проклятие Евдокии // https://storyfiles.blogspot.com/2015/04/blog-post_6.html

6. Рубинчик О.Е. Шелли и Байрон в «Поэме без героя»: изобразительный подтекст // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – Вып. 6. – С. 158–191.

7. Сударушкин Б.М. Тайны Золотого Кольца // http://sudar-bm.narod.ru/main/page1_5.htm

8. Темиришина О.Р., Белоусова О.Г., Афанасьева О.В. Ономастические коды «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой как скрытая интертекстуальная адресация // *Litera*. – 2021. – № 12. – С. 48–56.

УДК 82.09
ББК 83

**ГЕРОЙ И ПРОТОТИП КАК TERTIUM COMPARATIONIS
В СВЕРХЦИКЛЕ ТЕКСТОВ Б. АКУНИНА**

*А.Б. Борунов, Московский университет имени А.С. Грибоедова, г. Москва,
Россия*

**HERO AND PROTOTYPE AS TERTIUM COMPARATIONIS
IN B.AKUNIN'S SUPER-CYCLE OF TEXTS**

A.B. Borunov, Moscow University named after A.S. Griboedova, Moscow, Russia

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о взаимоотношениях героя и прототипа в текстах Бориса Акунина. Привлечен материал об использовании исторических данных в интерпретации самого автора, показаны отсылки к реальным лицам в формате игры с

читателем. Рассмотрены функции этой игры в совокупности текстов Б. Акунина, рассматриваемых как сверхцикл.

Ключевые слова: Акунин, фандоринский корпус, прототип, криптотекст, энигма, метацикл.

Abstract. The article deals with the question of the relationship between the hero and the prototype in the texts of Boris Akunin. Material on the use of historical data in the interpretation of the author himself is involved, references to real persons are shown in the format of a game with the reader. The functions of this game in the totality of B. Akunin's texts considered as a supercycle are considered.

Key words: Akunin, fandorin corpus, prototype, cryptotext, enigma, metacycle.

E-mail: borunov.artem@yandex.ru.

Б. Акунин комментирует отображение исторических лиц в его текстах термином «безотходное производство», имея в виду, что одно и то же историческое лицо может выступать источником нескольких персонажей. В частности, героиня первого романа об Эресте Фандорине «Азазель» – баронесса Эстер – в понимании автора связана с игуменьей Митрофанией: «У моей баронессы Эстер есть вполне реальный прототип, ныне совершенно забытый, а в свое время оказавшийся в центре ужасного всероссийского скандала.

Игуменья Митрофания (имя, которое мне потом пригодилось для серии про монашку Пелагию) прожила удивительную жизнь» [3]. Имеется в виду, что духовный отец Пелагии, героини трех романов из серии «Провинциальный детектив» («Пелагия и белый бульдог». «Пелагия и черный монах», «Пелагия и красный петух»), носит имя Митрофаний. Об игуменье Митрофании далее упоминается в контексте романа «Пелагия и черный монах», в котором рассказано об организации жизни монастыря как «градообразующего предприятия»: «Она захотела превратить свой монастырь в огромное идеальное хозяйство, подобие земного рая, где духовность идет рука об руку с деловитостью и экономическим успехом (утащено автором в роман «Пелагия и черный монах»)» [3].

По нашей гипотезе, игуменья Митрофания не просто послужила прототипом леди Эстер из «Азазеля» и вдохновила автора на некоторые детали «пелагиевского» цикла. В романах «Провинциального детектива» присутствует еще один персонаж, непосредственно связанный с фигурой игуменьи

Митрофании и подробностями ее биографии. Это – сама главная героиня, монахиня Пелагия.

О биографии Пелагии до пострига известно немного: она благородного происхождения, из высшего света, ушла в монастырь после личной трагедии, о которой в текстах не упоминается. Наиболее подробно ее биография излагается в «Черном монахе» устами старца Израиля: «Выросла ты в деревне, в каком-нибудь среднерусском поместье, но потом жила в столицах и была вхожа в высокое общество. Более всего хочешь единственно только жизнью духовной жить, но тяжело тебе это, потому что ты молода и силы в тебе много. ... А несколько времени назад, тому лет пять или шесть, была у тебя большущая беда, огромное горе, после которого ты и надумала из мира уйти. Посмотри-ка мне в глаза. Да, вот так... Вижу, вижу, что за горе. Сказать?» [1, с. 385].

Игуменья Митрофания в миру носила имя Прасковья – не тождественное имени Пелагия, но схожее с ним. Так, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина упоминается, что мать Татьяны «звала Полиною Прасковью» [7, с. 103]. Имя Полина берет себе и монахиня Пелагия, выдавая себя за светскую женщину, Полину Андреевну Лисицыну. Биография игуменьи Митрофании также коррелирует с биографией Пелагии: она родилась в знатной семье, была вхожа в высший свет, но затем приняла решение уйти в монастырь: «Когда-то она была баронессой, которую звали Прасковья Розен. Её отец был военнослужащим, на хорошем счету у императора. После его кончины девочка осталась сиротой. Однако, император распорядился о её образовании. Девочка была интеллектуально развита, умна и начитанна» [6]. Прасковья фон Розен была фрейлиной и могла вести блестящую светскую жизнь, но выбрала постриг и монашество.

Бурный темперамент и организаторские способности Митрофании позволили ей развернуть обширную деятельность по благоустройству обители и организации работы сестер милосердия. В то же время она пользовалась не совсем честными средствами, привлекая подложные векселя для обеспечения

своих проектов. Акунинская Пелагия также действует не по букве закона и тем более не по монашескому уставу: на протяжении трех романов она выдает себя не за ту, кем на самом деле является, покушается на убийство, идет наперекор благословию своего духовного отца и т.д. В последнем романе цикла, «Пелагия и красный петух», она отправляется в паломничество в Иерусалим и там пропадает. Последнее, что известно об игуменье Митрофании, – это также информация об ее паломничестве в Иерусалим: «по заступничеству императрицы игуменья была отправлена в один из монастырей на юг России, смогла съездить в двухлетнее паломничество в Иерусалим и умерла в почтенном возрасте в доме сестры в Москве» [5].

Таким образом, Б. Акунин использует принцип ономастического намека и игры с читателем. Имя Митрофаний – достаточно нетривиальное и редко встречающееся – отсылает к реальному историческому лицу, отличительными чертами которого были организаторские способности и твердый характер. Эти черты присущи одному из героев цикла «Провинциальный детектив» – самому Митрофанию, в то время как другой персонаж, монахиня Пелагия (по декларированному автором принципу «безотходного производства») наследует биографию этого исторического лица и основные вехи ее жизни до пострига.

С помощью указанной игры также выстраивается связь между «Провинциальным детективом» и «Новым детективом» – сериями романов о Пелагии и об Эрасте Фандорине соответственно. Эксплицитно эта связь обозначена только в повести «Парус одинокий» из фандоринского цикла: героиня повести, игуменья Феврония (в миру бывшая возлюбленная Фандорина Ангелина Крашенинникова), держит у себя в келье фотографии Митрофания и Пелагии [2, с. 198].

Связь двух циклов через обращение к резонансному судебному делу XIX столетия позволяет говорить о метацикле, сверхцикле произведений, в который, наряду с романами, повестями, рассказами и пьесами об Эрасте Фандорине, включены также романы о Пелагии как параллельно развивающиеся и

симультантные по времени события внутри художественного универсума Бориса Акунина.

Список литературы

1. Акунин Б. *Пелагия и черный монах*. – М.: Захаров, 2001. – 416 с.
2. Акунин Б. *Планета Вода*. – М.: Захаров, 2019. – 416 с.
3. Акунин Б. *Спеша делать добро* // <https://philanthropy.ru/blogs/2014/11/17/18822/>
4. Кихней Л.Г., Герейханова К.Ф. «У икатулки второе дно...»: к интертекстуальным парадоксам Бориса Акунина // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Литературоведение. Журналистика*. – 2017. – Т. 22. – № 4. – С. 608–613.
5. Минушкина Е. «Волки и овцы»: сюжет из жизни // <https://diletant.media/articles/45170470/>
6. Мошенница Игуменья Митрофания. *От службы в церкви до скамьи подсудимых* // <https://oglavnom.su/2020/02/04/>
7. Пушкин А.С. *Евгений Онегин*. – М.: Public Domain, 2020. – 394 с.

УДК 378

ББК 74

ТРАДИЦИИ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАНЦЕВ В РОССИИ: ПО СТРАНИЦАМ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ НОВОСТНОЙ ПРЕССЫ

*С.И. Бусарова, Московский университет им. А.С. Грибоедова,
г. Москва, Россия*

TRADITIONS OF TEACHING FOREIGNERS IN RUSSIA: ACCORDING TO THE PAGES OF THE PRE-REVOLUTIONARY AND MODERN NEWS PRESS

S.I. Busarova, Griboyedov Moscow University, Moscow, Russia

Аннотация. Статья посвящена истории появления иностранных студентов в России с конца XIX века по настоящее время. Погружение России в мировое пространство имеет

длинную историю. На данный момент в российских вузах хорошо развита подготовка специалистов с высшим образованием по разным направлениям. Выпускники в основном возвращаются на родину, чтобы там применить свои знания, умения и навыки в различных отраслях.

Ключевые слова: профессиональное образование, иностранные студенты, высшее образование, учреждения высшего образования.

Abstract. The article is devoted to the history of the appearance of foreign students in Russia from the end of the XIX century to the present. Russia's immersion into the global space has a long history. At the moment, the training of specialists with higher education in various fields is well developed in Russian universities. Graduates mostly return to their homeland to apply their knowledge, skills and abilities in various industries there.

Key words: vocational education, international students, higher education, higher education institutions.

E-mail: sofabusarova@yahoo.com

Обучение иностранных граждан в российских вузах имеет длинную историю. В середине XVIII века студенты из России ездили получать образование в Европу, в основном в Германию, за счет государства. Молодые люди из европейских стран начали учиться в России с 1870-х годов, после того, как Совет при министре народного образования посчитал это решение правильным.

Вскоре в Москву и Санкт-Петербург прибыли студенты-иностранцы из Болгарии и Балканских государств. Их пригласили на обучение в качестве помощи странам: Албании, Боснии, Герцеговины, Сербии, чтобы оказать поддержку славянам, пострадавшим от турецкого гнета.

В новостных выпусках газет того времени писали, что Александр II одобрил иностранным студентам стипендии, в связи с этим они освобождались от оплаты за обучение.

Образование в стране активно развивалось. В начале XX века в Германской империи насчитывалось около 25 тысяч человек, обучающихся естественнонаучным и инженерным программам. У России по этим программам обучалось 40–45 тысяч студентов. Российское образование было ничуть не хуже европейского.

В 1917 году страна подверглась революции, к власти пришли большевики. Произошли кардинальные перемены в большинстве сфер

жизни, в том числе и в образовании. Обучение иностранцев в России сохранилось.

В 1917–1918 годах правительство активно открывало новые университеты. В основном, это происходило в крупных городах.

В 1921 году Совет народных комиссаров принял решение, что получить высшее образование может каждый человек, достигший 16 лет, в независимости от гражданства. Благодаря этому иностранные студенты могли обучаться в России бесплатно. Для жителей Востока в Москве был основан университет КУТВ – Коммунистический университет трудящихся Востока. Просуществовал он 17 лет, около 73 национальностей обучалось там.

К концу 1920-х годов в КУТВ большую часть студентов составляли китайцы. В связи с этим университет им. Сунь Ятсена объединился с китайской секцией КУТВ.

С 1930-х годов до середины прошлого века количество студентов, стажеров в университетах уменьшилось в разы. Это было связано с тем, что советское общество становилось закрытым и стало относиться к иностранцам с подозрением. В любом случае, были вузы, которые принимали иностранных граждан на обучение, но не афишировали этого.

В послевоенные годы требовались квалифицированные специалисты, чтобы реконструировать города, которые сильно пострадали. Советский Союз стал выделять деньги на обучение иностранных граждан. Тем самым Москва показывала свою значимость на мировой арене. Приезжали иностранцы из тех стран, которые хотели укрепить с Россией политические связи.

Иностранцев интересовали не только технические профессии. В 1949 году первые 10 студентов из Болгарии и Китая поступили на лечебное дело в МГМУ им. Сеченова.

В 1954 году в МГУ им. М.В. Ломоносова был открыт первый подготовительный факультет для иностранцев, где их обучали русскому

языку перед поступлением на первый курс. В дальнейшем такие курсы стали открываться практически во всех вузах.

К концу 1960-х годов увеличилось количество студентов из Латинской Америки, Африки и Азии. Правительство приняло решение открыть РУДН – Российский университет дружбы народов.

Начиная с 1950-х годов численность иностранных студентов росла. В этот период их насчитывалось около 5,9 тысяч человек. К концу века эти цифры выросли до 126,5 тысяч человек.

Стоит сказать, что выпускники советских вузов занимали серьезные должности в своих странах. В этом списке были премьер-министры, президенты.

После распада СССР в 1991 году ситуация в стране сильно изменилась, жизнь была не стабильна. Многим иностранцам пришлось вернуться к себе на родину. Численность студентов в разы сократилась до 39,4 тысяч человек.

Начиная с 2000-х годов произошли кардинальные изменения в образовании для иностранных граждан. Были переписаны дидактические материалы для обучения, изменены программы. Русский язык стали преподавать как иностранный.

Изначально, в СССР была создана единая программа для всех университетов для обучения иностранцев. Ее поделили на два этапа:

1. Основной – 1–3 курсы
2. Завершающий – 4–5 курсы

Предполагалось, что на 1 курсе студентам будут помогать включиться в учебный процесс и научат навыкам, которые в дальнейшем пригодятся для сдачи зачетов, экзаменов и на семинарах.

Второй и третий курс – это овладение профессиональных навыков и коммуникаций. На завершающем этапе студенты должны были получить дополнительный сертификат о праве преподавания русского языка у себя на родине.

Если говорить о наших временах, то самое явное изменение в обучении – это отсутствие определенной программы для всех. Каждый ВУЗ, отталкиваясь от ГОСТов, составляет свою программу. Современные дидактические материалы направлены на то, чтобы иностранцы не просто перенимали нашу культуру, а формировали способность к ее пониманию.

Можно сделать вывод, что подход к обучению иностранцев менялся на протяжении всего времени. Это зависело от внешних и внутренних факторов. Правительство преследовало разные цели, в связи с этим много раз переписывались образовательные материалы для иностранных студентов.

РУДН – один из ведущих вузов страны. В нем обучается около 28 000 тысяч студентов, 450 национальностей. Руководство университета позаботилось о том, чтобы в общежитии студенты из разных стран жили вместе, так как это объединяет культуры народов. Так же вуз дает возможность осваивать новые горизонты российским студентам, для них предусмотрена программа обучения по обмену в других странах.

На данный момент пресса активно освещает проблемы обучения иностранцев в российских университетах. Так же созданы специальные сайты, где подробно рассказывается об обучении в России, для того, чтобы привлечь иностранных абитуриентов.

Список литературы

1. Арефьев А.Л. Российские вузы на международном рынке образовательных услуг. – М.: Центр социального прогнозирования, 2007. – 700 с.

2. Голубев В. К., Горчаков Г. Е, Мышелов В. П., Хомяков А. М. Уроки прошлого в современном ракурсе // Высшее образование в России. – 1994. – №4. – С. 85-95.

3. Педагогическая энциклопедия. – М.: Работник просвещения, 1929. – Т. 3. – 447 с.

УДК 82.02

ББК 83.3

**ТРАДИЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ**

*К.Ф. Герейханова, Московский университет имени А.С. Грибоедова,
г. Москва, Россия*

**TRADITIONS OF WESTERN EUROPEAN ROMANTICISM IN
POSTMODERNIST PROSE**

*K.F. Gereykhanova, Moscow University named after A.S. Griboedov,
Moscow, Russia*

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния эстетики романтизма на литературу постмодернизма на основе сравнения эстетических взглядов романтиков и постмодернистов. В работе исследуется постмодернистская реальность как совокупность цитат, образов, интонаций, сюжетов разных эпох, миров; рассматривается художественный мир литературного произведения, созданного по канонам постмодернизма, анализируется использование аллюзий, реминисценций и цитат произведений, созданных в предыдущие культурно-исторические эпохи.

Ключевые слова: постмодернизм, романтизм, интертекстуальность, прецедентный текст.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the influence of the aesthetics of romanticism on the literature of postmodernism based on a comparison of the aesthetic views of romantics and postmodernists. The work explores postmodern reality as a collection of quotes, images, intonations, plots from different eras, worlds; the artistic world of a literary work created according to the canons of postmodernism is considered, the use of allusions, reminiscences and citations of works created in previous cultural and historical eras is analyzed.

Key words: postmodernism, romanticism, intertextuality, precedent text.

E-mail: kamilla.gereykhanova@mail.ru

Философия постмодернизма декларирует отказ от восприятия реальности как непрерывной во времени и пространстве. Постмодернистская реальность конструируется из разнообразных «обрывков»: цитат, образов, интонаций, сюжетов разных эпох, миров и т. д. Художественный мир литературного произведения, созданного по канонам постмодернизма, приобретает черты коллажа, чему в значительной мере способствует использование аллюзий, реминисценций и цитат произведений, созданных в предыдущие культурно-исторические эпохи. Данная техника создает специфическое явление для постмодернистской литературы – феномен «интертекстуальности». В этом

контексте несомненный интерес приобретает вычленение элементов наследия конкретной эпохи.

Романтизм обнаруживает определенную духовную близость постмодернизму. Рассмотрим две базовые черты *романтического мировоззрения*, в той или иной степени коррелирующие с постмодернистскими идеями.

1. Романтизм возник в качестве оппозиции предшествующей эпохе – Просвещению. Пафос Просвещения состоял в рациональности мира, вере в логичность, упорядоченность и непротиворечивость реальности. В ответ романтики выдвинули тезис о том, что действительность относительна и преходяща, возвели в абсолют иррациональное. Осуждая просветительский культ пользы и идею долга Канта – Фихте, истинными ценностями они провозгласили праздность и моральный субъективизм, граничащий с анархизмом [5, с. 23].

Столь же нетерпим по отношению к рационализму и постмодернизм: классическая культурная традиция, по его мнению, неадекватно подчиняет бытие линейному детерминизму и логике (так называемый *логоцентризм*), налагая запрет на свободную ассоциативность мышления и вытесняя из культуры непознаваемое и немислимое. Бунтарский дух постмодернизма отражается в *деконструкции*, ниспровергающей базовые категории человеческого бытия (определенность, иерархия, единство, система и т.д.).

2. Романтики выступали против просветительского идеала стандартизации (выдвинутого Спинозой). В своей апологии плюрализма они опирались на философию Лейбница, согласно которой разумность Вседержителя проявляется в максимальной дифференциации сознаний. Каждый элемент мироздания отражает мир со своей уникальной точки зрения и, следовательно, своим уникальным способом – и так достигается полнота многообразия.

В свою очередь, постмодернисты в лице Лиотарда критикуют *метанаррацию* модерна (идеи прогресса, свободы и т. д.) и провозглашают

идиографизм – установку на видение неунифицированной реальности, не подлежащей познанию посредством поиска общих закономерностей. Методология идиографизма, выявляя «самоценность партикулярности» [6, с. 302], приводит постмодернистов к *ацентризму*, то есть отказу от выделения предпочтительных точек пространственной и семантической среды. В культуре это проявляется в отказе от ценностных и идеологических ориентиров.

Обратимся к сравнению *эстетических взглядов* романтиков и постмодернистов.

1. Дискурсивному мышлению Просвещения романтики противопоставили метод интеллектуальной художественной интуиции. «Законы воображения» Новалис противопоставляет «законам логики». В «Гимнах к ночи» он противопоставляет ночь дню, свету и жизни, воспевая все темно-загадочное, бессознательное, инстинктивное, стихийное и хаотичное.

Подобные эстетические позиции близки постмодернистам. И. Хассан пишет, что «процессу распада мира вещей», порождающему «космический хаос», соответствует нестабильность текстовой семантики (хаос значений, означающих кодов, цитат и т. п.) [6, с. 613].

2. Романтики провозглашают абсолютный эстетический релятивизм или принцип «универсальной терпимости». Имея в виду романтического ценителя изящного, Вакенродер пишет: «Готический собор столь же ему приятен, как и храм греков; грубая воинственная музыка дикарей для него столь же благозвучна, как и искусное хоровое пение» [6, с. 154].

Подобный принцип наблюдается и в постмодернизме с его установкой на ацентричность культурного пространства: в условиях его глобализации, массовизации и информатизации стираются границы между центром («ортодоксией») и периферией («инакомыслием»). Таким образом, приведенные аргументы позволяют говорить об определенном концептуальном родстве анализируемых эпох.

Обратимся к творчеству конкретных авторов: сопоставим образную и мотивную структуру *новелл Гофмана и романа Фаулза «Волхв»*.

1. Главный герой романа «Волхв» Николас по ходу повествования неоднократно открывает для себя амбивалентную сущность вещей, ранее воспринимаемых им как аутентичные. Приведем в пример известие о смерти его подруги Алисон, удостоверенное рядом газетных вырезок. Подлинность прессы в нормальных условиях воспринимается как должное, однако затем Николас убеждается, что могущественный Кончис (тот самый «волхв») может манипулировать даже такими явлениями действительности, как масс-медиа и, соответственно, это известие – ложь.

Амбивалентная природа вещей едва ли не впервые в литературе была введена в художественную ткань произведения Гофманом. Создаваемый им двухмерный мир резко контрастировал с миром литературы XVIII в., в которой Дефо, Свифт, Филдинг и другие сводили человека к простейшей игре интересов, инстинктов и плотских потребностей. В творчестве Гофмана наблюдается расцвет принципа романтического двоемирия: так, в новелле «Золотой горшок» бронзовая колотушка у дверей Линдхорста превращается в злобно ухмыляющееся лицо торговки Лизы. В доме Линдхорста из чернильницы с тушью выскакивают «чернейшие коты с огненными глазами», а из кляксы, сделанной Ансельмом на драгоценном манускрипте, вырываются синие молнии, и слышен гром [3, с. 143].

Таким образом, современная литература, использующая принцип «обманок» или «перевертышей», коренится в гофманианстве, впервые отказавшемся от единой объективной реальности и описавшем параллельные реальности в их взаимопроникновении.

2. Если автор отказывается от воспроизведения единой объективной реальности, логичным выводом оказывается субъективированность художественного мира: описываемый в произведении пространственно-временной континуум становится отражением «внутренней вселенной» героя. В новелле Гофмана «Золотой горшок» Ансельм воспринимает то, чего не существует для окружающих. Лежа под кустом бузины, он сначала слышит «странный шелест и шуршанье», затем «как будто трезвон ясных хрустальных

колокольчиков», и, наконец, его глазам открывается некий галлюцинаторный мир. В процессе описания автор не дает никаких намеков читателю на то, что видения Ансельма – мираж: они воспринимаются как несомненно реальные. Лишь затем Гофман разрушает его следующим эпизодом: «“А господин-то, должно быть, не в своем уме!” – сказала горожанка, и Ансельм почувствовал себя так, как будто его разбудили от глубокого сна или внезапно облили ледяной водой».

Схожая ситуация наблюдается и в «Волхве»: Фаулз демонстрирует, что внутренние установки и интересы субъекта являются конструктом, определяющим его восприятие так называемой «реальности». Николас верит в различные известия и их интерпретации (в частности, в то, что артефакты в усадьбе Кончиса подлинные) не из-за их убедительности, но из-за соответствия этой информации его личным предпочтениям. К середине романа чувство реальности потеряно Николасом окончательно: «Я сижу в классе и думаю, существует ли вправду эта часть острова. Не сон ли все это». В похожем состоянии пребывает и герой Гофмана: «Ансельм впал в мечтательную апатию, делавшую его нечувствительным ко всяким внешним прикосновениям обыденной жизни». В обоих произведениях читатель не имеет преимущества над героем, так как фактически видит мир его глазами.

Таким образом, общность мотивной структуры творчеств Гофмана и Фаулза, в частности идеи субъективной реальности и симулякра, подтверждает высказанный тезис об идеологической связи между романтизмом и постмодернизмом.

Проведем сравнительный анализ произведений *Гофмана и Роб-Грийе*.

1. Роб-Грийе отказывается от истории, фабулы и психологических мотиваций своих персонажей и делает акцент на «оптические описания»; стиль писателя Ролан Барт именуется «поэтикой взгляда» [1, с. 97]. Роб-Грийе считал, что «новой» литературе необходимо сводить мир к визуальному восприятию – в точности с пониманием Лиотардом постмодерна как эры визуальности. Прочитав роман «Проект революции в Нью-Йорке»: «Вся остальная

поверхность двери покрыта темно-желтым лаком, на котором прорисованы прожилки посветлее: они идут параллельно или чуть отклоняясь от контуров темных сучков – круглых, овальных, иногда даже треугольных. В этой запутанной сети линий я уже давно обнаружил очертания человеческого тела: на левом боку лицом ко мне лежит молодая женщина, по всей видимости, обнаженная...» [7, с. 202].

В творчестве Гофмана неоднократно отмечалась «поэтика точного и острейшего наблюдения извне, которой он следует как художник-практик» [2, с. 504]. У его героев по-театральному подчеркнута внешность, их жесты и мимика преувеличены. Примечательно описание адвоката Коппелиуса (новелла «Песочный человек»): широкие плечи, бесформенная толстая голова, землисто-желтое лицо, седые кустистые брови, откуда сверкают кошачьи зеленые глаза, большой и крепкий нос над верхнею губой.

Мотивы использования «поэтики взгляда» или «поэтики наблюдения» схожи у исследуемых авторов: они руководствуются стремлением редуцировать (Гофман) или вовсе растворить (Роб-Грийе) временную последовательность событий. Истоки принципа дехронологизации в творчестве Гофмана видны в романтической традиции фрагмента: у Фридриха Шлегеля и Новалиса каждая отдельная мелочь живет, если она подается в виде фрагмента, то есть если она не заключена в какие-либо причинно-следственные связи и системы, редуцирующие ее индивидуальность ради требований временной последовательности сюжета.

2. Для понимания произведений Гофмана и Роб-Грийе первостепенен вопрос мифопоэтического сознания обоих авторов. Отметим общую мифологизированность романтизма и постмодернизма. Так, Шеллинг писал, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» [8, с. 105]. Философ заключает, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем искусство немислимо без мифологии. Если последняя отсутствует, то художник сам создаст ее для своего употребления. Это и происходит в XX веке: избавившись от остатков религиозного и родоплеменного сознания, творческая

мысль начинает поиск новых мифов. Ими становятся стереотипы, выражающие коллективное сознание современного общества.

Те же «вечные» константы свойственны героям Гофмана: как правило, они реализованы в фантастических образах. Так, в новелле «Песочный человек» рисуется устрашающий образ одноименного героя: «злой человек, который приходит к детям, когда они не хотят ложиться спать, и бросает им в глаза целые пригоршни песка, так что глаза заливаются кровью и вываливаются, а он складывает их в мешок и уносит на луну, чтобы кормить своих детей» [4, с. 217]. Песочный человек является традиционным фольклорным персонажем для западной культуры, воплощая такие категории, как опасность, приходящая неожиданно, неконтролируемая стихийность, могущественный злодей, орудующий по ночам, и т. д. В этом смысле Песочный человек по своим внутренним характеристикам парадоксально близок криминальным структурам, описанным в романе Роб-Грийе «Проект революции в Нью-Йорке».

Подведем итоги: были выявлены некоторые признаки творчеств Фаулза и Роб-Грийе, объединяющие их обоих с Гофманом. Сюда относятся, в частности, отказ от наиболее значимых канонов реализма (хронологическая строгость в описании событий, единая объективная реальность, однозначная природа вещей), а также плюрализм альтернативных возможностей. Эти идеи и элементы поэтики не были уникальны для Гофмана: на теоретическом уровне они разделялись большинством романтиков. Это свидетельствует о концептуальной связи исследуемых литературных методов и культурно-философских феноменов, к которым они принадлежат.

Список литературы

1. Барт Р. Школы Роб-Грийе не существует // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. – М.: Ad Marginem, 1996. – С. 202–207.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит., 1973. – 565 с.
3. Гофман Э.Т.А. Новеллы. – М.: Худож. лит., 1983. – 399 с.

4. *Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. – Л.: Издательство писателей, 1934. – 333 с.*

5. *Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 19–43.*

6. *Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. – Минск: Интерпресс-сервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.*

7. *Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М.: Ad Marginem, 1996. – 220 с.*

8. *Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 495 с.*

УДК 82.09

ББК 83

**ВОСПРИЯТИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТЕОРЕТИКО-
ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ
ОБЪЕДИНЕНИЙ В ПЕРВОЕ ПОРЕВОЛЮЦИОННОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ**

А.Г. Голованов, Московский университет имени А.С. Грибоедова,

г. Москва, Россия

**PERCEPTION OF REALITY IN THE THEORETICAL AND PRACTICAL
ACTIVITIES OF SOVIET LITERARY ASSOCIATIONS IN THE FIRST
POST-REVOLUTIONARY DECADE**

A.G. Golovanov, Moscow University named after A.S. Griboyedov, Moscow, Russia

Аннотация. В статье раскрываются теоретические воззрения представителей советских литературных объединений 20-х годов XX века о творческой роли писателя в отношении окружающей действительности. Для разных писательских групп того времени было характерно следование теоретическим установкам социологической литературной школы. Однако они по-разному выделяли роль творческого процесса во взаимосвязи его с окружающей действительностью. Вопрос об участии писателя в формировании действительности или влияния действительности на творческую деятельность писателя стало ключевым аспектом, образующим теорию литературы того периода.

Ключевые слова: окружающая действительность, литературные объединения, общественное сознание.

Abstract. The article reveals the theoretical views of representatives of Soviet literary associations of the 20s of the XX century about the creative role of the writer in relation to the surrounding reality. Different writing groups of that time were characterized by following the theoretical guidelines of the sociological literary school. However, they distinguished the role of the

creative process in its interrelation with the surrounding reality in different ways. The question of the writer's participation in the formation of reality or the influence of reality on the creative activity of the writer became a key aspect forming the theory of literature of that period.

Key words: surrounding reality, literary associations, public consciousness.

E-mail: headmanjr@yandex.ru

Советское общество 20-х годов XX века, еще не опутанное сетью цензурных предустановок, представляло из себя лабораторию вольных ученых. В ней каждый становился исследователем-практиком. Так, благодаря высвобождению человеческого духа, сознание превратилось в инструментарий, практическое приложение которого стало изменять и мир вокруг человека.

Подчеркивая влияние первой в мире социалистической революции на образ мышления людей, формирующий антропосферу Земли, Герберт Уэллс говорил, что водружение новой общественно-политической формации в России «кардинально изменило все мировоззрение человечества, и сейчас не найти такого романа, такой пьесы, такой исторической или социологической работы, на которой оно не сказалась бы» [7, с. 165].

Введение новых критериев общественных взаимоотношений, достаточно вольно применявшихся на протяжении первого пореволюционного десятилетия, до наступления диктата социалистического реализма, воздействовало разнообразно и на теорию литературы, изучающую и генерирующую взаимовлияние мысли с действительностью.

Роль большевистской партии в формировании общественной жизни была еще не совсем велика, ее воздействие на все сферы жизнедеятельности было еще не столь значительным, как это проявится в последующий период советской истории. В ней преобладала дискуссионность по вопросам государственного и социального строительства. Это касалось и оформления литературного пространства, в котором единственная партия Союза ССР занимала место социалистического теоретика, дающего советы и издающего государственные установления рекомендательного характера.

1. Партийные установки 20-х годов XX века в области литературного творчества.

В качестве ключевого нормативного документа по вопросу организации литературной деятельности выступило Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года.

Эта резолюция правящей партии содержит в себе два основных тезиса. Первый связан с социальным аспектом строительства художественно-литературной индустрии в стране относительно участия в литературном государственном обустройстве творческих групп, различных по идеологическому сходству с коммунистическим мировоззрением. Второй аспект, который выделяет правительство в этом документе, затрагивает формы писательского творчества, выраженных в литературных произведениях.

По Постановлению, литературная деятельность в СССР должна была складываться в систему, при которой писательская среда делилась на три части. В нее входили труженики пера пролетарского и крестьянского происхождения, а также писатели, которым приписывалось амплуа «попутчиков, то есть тех, которые «не охватывают революции в целом, и которым чужда ее коммунистическая цель» [6, с. 42].

Локомотивом советской литературы должно было стать писательское сообщество пролетарского происхождения. В свою очередь авторы из крестьянской среды допускались к литературно-художественному творчеству, но при этом предполагалось «переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии» [1, с. 53].

Борьбу с «попутчиками» предполагалось вести в мягком формате, путем сращивания их идеологических установок с коммунистическим мировоззрением, то есть с помощью такого «подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии» [1, с. 53].

Таким образом, власти страны провозгласили мягкий метод борьбы с идеологически неверными авторами. Такой же маневр был осуществлен и по отношению к формам литературного творчества. Государство в лице правящей коммунистической партии целенаправленно отстранилось от разрешения споров в писательской среде, распространившихся касательно различий в формах и стилях литературных произведений.

Эта государственная установка в области художественной литературы, по утверждению, что «руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль» [1, с. 53] по сути дала толчок разразившейся борьбе между литературными группами относительно взаимосвязи писательского творчества к окружающей действительности, которое определяло и формировало общественное сознание во время становления советской власти в первое пореволюционное десятилетие.

2. Взаимосвязь писательского творчества с действительностью как критерий формирования литературных объединений.

2.1. Левый фронт искусств.

Представители группы советских писателей левого (то есть революционного, видоизменяющего) толка, объединенных под названием Левый фронт искусств, в вопросе о назначении литературного творчества и его отношения к действительности во главу угла ставили задачи преобразующего характера.

Основным постулатом литературно-художественной деятельности для левовцев было видоизменение окружающей среды посредством генерирующего искусства. Оно, по мнению представителей объединения, не должно основываться на задачах удовлетворения человеческого самовосприятия за счет образования эстетических форм. Поэтому члены этого литературного сообщества, основываясь на идеях футуризма, устремляли свои взоры в будущее, при этом подвергая резкой критике все искусство, существовавшее до Октябрьской революции. В частности, они декларировали

неприятие личностной эстетической составляющей творчества, которая, по их убеждению, была присуща писателям прошлого и против которой они будут бороться, а именно: «против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство» [4, с. 8].

Также по этой причине писательское творчество должно было устремляться в будущее, нацеливаясь на преобразование действительности. Роль писателя подчиняющей саму действительность в потребность насущным общественным установкам.

В этой связи появляется теория социального заказа, призванная посредством писательской деятельности видоизменять формы окружающей мира для классовых нужд в деле строительства нового общества.

Эта теория ставила перед обществом, «перед пролетариатом вопросы об овладении всеми культурными ценностями, в том числе ценностями литературы и искусства, и о творческом преодолении их» [5, с. 61]. С помощью них представители Левого фронта искусств работали с окружающей действительностью, как с содержанием подчиненного назначения, как с материалом для улучшения жизни рабочего класса.

2.2. Литературное объединение «Перевал».

В среде литературного движения «Перевал» ключевым отношением писателя к действительности называлось стремление последнего к выявлению фактов окружающей сущности, ее характеристик и тайных смыслов. «Переваловцы» утверждали, что искусство и вместе с ним литература несет в первую очередь познавательное значение. При этом писатель воспринимает полученные данные, как полностью идентичную копию, а фиксирует их в том числе и посредством преобразования действительности.

Роль классов же в восприятии действительности оказывается не самой главной, хотя она, при этом, имеет существенное значение.

А.К. Воронский, лидер «Перевала», говорил, что «художник, изображая, преображая действительность, снимая с нее покровы, действует под

определяющим влиянием дум и чувств в классе, который оказал на него наиболее сильное влияние» [2, с. 24].

Таким образом, писатель является творцом различных форм действительности и переносит ее на общественное поле. По сравнению с теоретиками Левого фронта в искусстве, у которых действительность сливается с окружающей средой, преобразующей ее по классовой необходимости.

2.3. Литературная группа «Октябрь».

Представители творческого объединения «Октябрь» выступали против деятелей художественно-литературного сообщества «Перевал» с их представлениями о писателе, в первую очередь должны нести медиативные функции, играющими роль посредничества между обществом и действительностью.

«Октябрьцы», перенимая постулаты культурно-исторической литературной школы о роли социальных классов (у этой школы – расы) и о нравственной составляющей окружающей среды, бытующей в обществе, противопоставляли их чуткой восприимчивости писателя, определяя его творческие возможности условиями того или иного социума.

Один из главных теоретиков «Октября» критик Г. Лелевич писал: «наблюдая действительность и художественно отображая ее, художник наблюдает и отображает ее, как представитель определенного класса. Он видит и показывает только то, что доступно его классовой природе» [3, с. 9].

Таким образом, действительность в учении этой группы советских писателей должна формироваться на основе определенных предрассудков, которыми располагает конкретный общественный индивид, принадлежащий к определенной социальной формации. Действительность проявляется для писателя лишь в формах сознания, доступных конкретному классу или группе людей.

Список литературы

1. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред.

А.Н. Яковлева; сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 868 с.

2. *Воронский А.К. Об искусстве. – М.: Газета «Правда», 1925. – 61, [2] с.*

3. *Лелевич Г. О принципах марксистской литературной критики. – Л.: Прибой, 1925. – 102, [1] с.*

4. *ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. № 1. – М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. – 259 с.*

5. *Полонский В. П. На литературные темы: Избранные статьи. – Л.: Гос. типография им. Евг. Соколовой, 1927. – 210, [3] с.*

6. *Троцкий Л.Д. Литература и революция. – М.: Красная новь, 1923. – 392, [2] с.*

7. *Уэллс Г. Россия во мгле. – М.: Прогресс, 1970. – 223 с.*

УДК 070

ББК 76.02

**ТЕЛЕСНАЯ И ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО
ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ
АНГЛОЯЗЫЧНОМ МЕДИАДИСКУРСЕ**

*Н.В. Егоршина, Военный университет Министерства обороны имени
Александра Невского, г. Москва, Россия*

*Ю.В. Шуйская, Московский университет имени А.С. Грибоедова,
г. Москва, Россия*

**BODY AND EMOTIONAL METAPHOR AS A MEANS OF FORMING
VALUES IN MODERN ENGLISH MEDIA DISCOURSE**

*N.V. Egorshina, Military University of the Ministry of Defense in the name of
Alexander Nevsky, Moscow, Russia*

*Yu.V. Shuyskaya, Moscow University named after A.S. Griboyedov,
Moscow, Russia*

Аннотация. Статья посвящена использованию метафор, связанных с частями тела, в современных англоязычных средствах массовой информации. Рассматриваются метафоры как средство формирования аксиологической шкалы, связанной с реалиями постпандемии.

Рассмотрены фрагменты из качественной прессы на английском языке – “The Guardian” и “The Times”, показано, как слова в контексте приобретают новые коннотации и становятся основой для новой метафоры.

Ключевые слова: масс-медиа, метафора, дискурс, контекстная метафора.

Abstract. The article is devoted to the use of metaphors related to body parts in modern English-language media. Metaphors are considered as a means of forming an axiological scale associated with the realities of the post-pandemic. Fragments from the quality press in English – “The Guardian” and “The Times” are considered, it is shown how words in the context acquire new connotations and become the basis for a new metaphor.

Key words: mass media, metaphor, discourse, contextual metaphor.

E-mail: egorshina.n@mail.ru; shujskaya@yandex.ru

В период постпандемии формируется новая аксиология, средством для вербализации которой становится дискурс масс-медиа. Так, реалии 2020 – 2022 гг. поставили вопросы семейных ценностей и здоровья на первый план: в силу локдауна и самоизоляции многие люди стали проводить гораздо больше времени со своей семьей и взглянули на нее новыми глазами. Рассмотрим отрывок из публикации Эммы Томпсон в газете “The Guardian” от 18 января 2022 в качестве источника примеров лексики, формирующей оценку:

I found myself, during our strange, second Covid Christmas, sandwiched between my 22-year-old daughter and my 89-year-old mother. This year, more than ever, the umbilical connection between us tugged at me as I, Janus-in-waiting, observed, monitored and enjoyed the miraculous luxury of three generations together.

My daughter has tattoos. I like them, which surprises me. I understand the urge to mark life’s more seismic events upon your body. They sear themselves into our brains after all, so perhaps tattoos are just the outer version of the inner burns.

My mother’s body bears witness in more traditional ways – watching her navigate its frailty and bentness is a daily learning, a meditation. She taught me to walk when I was a baby, and now, she teaches me how I will walk when I am old: how to reach for this, bend for that, move around the obstacles like an ancient, patient stream. I try not to help.

В тексте отражена распространенная современная метафора «поколения сэндвич», к которому принадлежит автор статьи. «Сэндвичами» называют представителей поколения 1950-х – 1980-х гг. рождения, которые в

современных реалиях оказались «зажатыми» между собственными детьми и родителями. Феномен «сэндвичей» связан с увеличением возраста деторождения и продления периода детства и молодости. Так, женщины первой половины XX века, в основном, рожали детей в период от 20 до 35 лет, к середине и второй половине века этот возраст сдвинулся уже к 25-35 годам, а в современных реалиях к 35 многие женщины только задумываются о рождении ребенка. 89-летняя мать героини этого текста – 1933 года рождения, она могла родить первого ребенка в 1950-х – 1960-х гг. Дочери героини – 22 года, самой героине, как можно предположить, от 50 до 60 лет. Она оказалась в ситуации, хорошо знакомой многим ее ровесникам: фактически, она является единственным дееспособным зрелым представителем семьи. Родители уже достигли старшего возраста и зависимы от своих взрослых детей финансово и физически, а дети еще не выросли – в 22 года дочь может являться студенткой, не иметь полноценно обеспечивающей ее работы.

При этом обратим внимание на отражение этой ситуации в тексте. Автор пишет именно о теле своей матери и о теле своей дочери, ей важно акцентировать их физическое состояние. Тело дочери искусственно изменено внешне: оно покрыто татуировками, что мать расценивает как попытку *to mark life's more seismic events upon your body* – маркировать значимые события ее жизни на теле. Рядом с внучкой находится 89-летняя бабушка, чье тело иначе маркирует долгую прожитую жизнь: она с трудом передвигается по дому, и взрослая дочь сдерживает себя, чтобы не помогать ей, не подчеркивая тем самым ее беспомощность еще больше. Татуировки маркируют *inner burns*, которые, как постулирует героиня, таким образом проявляются на теле ее дочери. Прослеживается вполне явная параллель между пожилой матерью и татуированной дочерью – их переживания и жизненный опыт имеют отчетливые телесные воплощения. В обоих случаях героиня реагирует на эти воплощения в позитивном и неожиданном для себя самой ключе – ее саму удивляет, что она позитивно реагирует на татуировки дочери, и она старается не усугублять немощь матери, сдерживая естественное желание ей помочь.

О теле самой героини в приведенном отрывке текста не сказано ничего. Она – поколение «сэндвич», зажатое между осознающими свою ценность и требующими внимания родителями и детьми. Это отчетливо прочитывается в имплицатуре текста: обозначены потребности дочери, обозначены потребности матери. У «зажатой» между ними женщины своих потребностей как будто бы нет. Опираясь на использованный ею популярный термин, можем предположить, что она одна в семье работает и обеспечивает иждивенцев – мать и дочь.

Таким образом, в приведенном отрывке из статьи, посвященной важной социальной проблеме поколения, присутствует определенная шкала ценностей, характерная для автора и отраженная в тексте. Эта шкала подразумевает приоритетность потребностей слабых членов семьи – матери и дочери – в ущерб себе. Из пресуппозиции текста также явствует, что автор текста впервые в полном объеме воспринял особенности и потребности своих близких только во время изоляции: ранее ни мать, ни дочь не находились рядом с автором текста такое продолжительное время, и она словно их не замечала.

Ценности семьи в приоритете, и немаловажным моментом является отчетливое игнорирование собственных потребностей автором текста.

Рассмотрим пример из текста от 10 февраля 2022 г. из той же газеты, в котором описывается совместный ужин двух людей, придерживающихся диаметрально разных жизненных установок. Девушка Джози – часть сообщества ЛГБТ, выступающая за право женщины самостоятельно решать, делать ли ей аборт. Юноша Дэвид – так называемый «пролайфер» (противник абортов). В рамках проекта “The Guardian” эти два человека, придерживающиеся принципиально разных социальных и этических установок, отправились на совместный ужин, хроникой которого фактически стала статья. Следует отметить, что материал разбит на главы, соответствующие этапам ужина – закуске, основному блюду, десерту. В момент совместного употребления основного блюда юноша и девушка вступают в спор:

Josie I thought, “I bet he doesn’t like gay people.” I could feel it. And I knew that if I didn’t ask, I would regret it. So I said: “How do you feel about the LGBT community?” He said: “As people, we have to draw the line somewhere as to what’s normal and what’s not. We have to draw a moral line.” Me being with a woman, he sees as the same as me having sex with my sister. We’re all under the same umbrella – incest, bestiality. I’m allowed to stay with my partner, but we have to stop having sex. Because God doesn’t like it.

David I don’t believe that bestiality and incest are equivalent to homosexuality – I was just making the point that everyone draws a line somewhere.

Josie I actually started crying at this point. I said: “I’m not crying for me, I love myself, I’m comfortable in who I am. I’m crying because of the queer youth who’ve been made to feel this way by their church.” Think of all the queer suicides that happen because people have been made to feel disgusting.

В данном случае интересна как логика Джози, так и отражение ее в тексте газеты. Джози употребляет явно некорректный с логической точки зрения аргумент, приравнивая – от имени Дэвида – “bestiality and incest are equivalent to homosexuality”. Она употребляет метафору “We’re all under the same umbrella”: «мы все под одним и тем же зонтиком», что отражает глубинное представление об обществе в целом. Представители ЛГБТ в картине мира Джози стоят «под дождем» – на них сыплется осуждение окружающих, упреки, негативное мнение в средствах массовой информации и др. Однако Дэвид, как она постулирует, «впускает» под этот же зонтик явно социально неприемлемые “bestiality and incest”. Джози использует отчетливую лингвистическую манипуляцию: она самостоятельно додумывает за партнера то, что он якобы хотел бы сказать, а затем сама реагирует на это эмоционально, плачет и обижается.

В обоих случаях авторы прибегают к метафорике, позволяющей им отразить свои чувства и показать, какое психологическое состояние характерно для них и что они испытывают в данный момент.

По сравнению с “The Guardian”, на страницах “The Times” гораздо чаще упоминается о чьих-либо страданиях и переживаниях, лейтмотивом текстов, как написанных от первого лица, так и являющихся передачей чьей-либо точки зрения. Аксиологически картина мира среднего автора “The Times” представляется существенно более мрачной, чем у “The Guardian”, например (07 февраля 2022):

My two-year-old grandson's behaviour is causing great anguish

Tanya Byron

Monday February 07 2022, 12.01am GMT, The Times

Q My grandson, who is nearly three, is a little whirlwind and seems to have no sense of danger. He can hurtle towards water or run away at great speed. He has no interest in any child activity such as little football etc, and when taken there he just runs around. He won't use a buggy but, halfway to nursery, sits on the kerb, refusing to move for up to 45 minutes. My daughter-in-law has a four-month-old too, so any journey is fraught for her.

His behaviour is causing great anguish, and is in sharp contrast to other toddlers who visit. He climbs on tables and has started pushing furniture over in his own home and other people's homes.

Иерархия ценностей, формируемая и закладываемая газетным текстом, находит отражение не только в перечисленных выше эксплицитных средствах, но и в пресуппозиции и имплицатуре текста – то есть в тех его элементах, о которых автор текста умалчивает или подразумевает, что они интуитивно понятны аудитории. С точки зрения аксиологической системы, вводимой текстом, значительный интерес вызывает та часть текста, которая убрана в имплицатуру – то, что читатель должен считать и понять интуитивно, та объединяющая его и пишущего система ценностей, которую они оба восприняли через устройство общества.

Список литературы

1. Domenick J. The dynamics of mass communication // http://studbooks.net/664000/sotsiologiya/garold_lassvell_tehnika_propagandy_mirov_ou_voynе

2. Montgomery M. Key Concepts in Communication and Cultural Studies. – NY: Routledge, 2017. – 367 с.

3. Philipson R. Linguistic imperialism. – NY.: Routledge, 2018. – 365 с.

УДК 81

ББК 83

**МАТЕРИАЛЫ К СЛОВНИКУ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ «СЛОВАРЯ
ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В. А. ЖУКОВСКОГО»¹**

*Д.Н. Жаткин, Пензенский государственный технологический университет,
г. Пенза, Россия*

**MATERIALS FOR THE DICTIONARY OF PROPER NAMES ON THE
«DICTIONARY OF THE POETIC LANGUAGE OF V. A. ZHUKOVSKY»**

D.N. Zhatkin, Penza State Technological University, Penza, Russia

Аннотация. В статье представлены некоторые предварительные наблюдения, связанные с подготовкой словника имен собственных для «Словаря поэтического языка В.А.Жуковского» в рамках реализации проекта Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-0005.

Ключевые слова: В.А.Жуковский, поэтический язык, словарь, лексикография.

Abstract. The article presents some preliminary observations related to the preparation of a dictionary of proper names for the "Dictionary of the Poetic Language of V.A. Zhukovsky" within the framework of the project of the Russian Foundation for Basic Research No. 20-012-0005.

Keywords: V. A. Zhukovsky, poetic language, dictionary, lexicography.

E-mail: ivb40@yandex.ru.

В процессе проведения работ над «Словарем поэтического языка В.А.Жуковского» нами осуществлена подготовка словника онимов, который будет включен в состав словаря. При пояснении имен собственных нами учитывались комментарии к произведениям поэта в различных изданиях его сочинений (прежде всего – в «Полном собрании сочинений и писем» в 20 томах [см.: 1]), указатели имен в сочинениях Жуковского, Вяземского, Пушкина, другие печатные и электронные источники. Подготовка словника осуществлялась в соответствии с принципами, сформулированными в

¹ Публикация подготовлена по проекту Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-0005 «Словарь поэтического языка В. А. Жуковского».

предшествующие годы в процессе работы над другими словарями языка писателей пушкинского и предпушкинского времени [см.: 2–11]. В тексте словника даются ссылки на «синонимы», т. е. иные обозначения тех же лиц, объектов, явлений; используются курсивные выделения для указания на фиксацию смежного онима в списке имен собственных, что позволяет видеть степень системной актуализации данного концепта (автора, произведения, топонима и т. д.) в поэзии Жуковского.

Приведем фрагмент словника имен собственных «Словаря поэтического языка В.А.Жуковского» на букву А, вполне презентабельно демонстрирующий масштабы и специфику проводимой работы:

А. [см. *А.И.Тургенев*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 59),

А*** [предположительно *А.А.Прокопович-Антонский* (1762–1848), публицист, педагог, ректор Московского университета в 1818–1826 гг.] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 135),

А.А.В. [см. *А.А.Воейкова, Александра Андреевна Воейкова, Александрина, Сандрок, Саши¹, Сашка, Светлана²*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 227),

А.А.Воейкова [урожденная Протасова (1795–1829), племянница и крестница Ж., адресат его баллады «Светлана» и ряда других произведений; см. также *А.А.В., Александра Андреевна Воейкова, Александрина, Сандрок, Саши¹, Сашка, Светлана²*] (1,1,0,0,0: Т. 1, с. 356; Т. 3, с. 31),

Аббадона [падший ангел, главный герой одноименного произведения Ж.] (0,18,0,0,0),

Аббас [первоначальное имя *Керима*, персонажа стихотворного произведения Ж. «Две повести. Подарок на новый год издателю "Москвитянина"»] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 513, прим.),

Абдиил [ангел, герой стихотворной повести Ж. «Аббадона»] (0,10,0,0,0: Т. 4, с. 9₃,11₂,12₅),

Абдииллов [притяжат. от *Абдиил*] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 12),

Абдил [см. *Абдиил*] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 396, прим.),

Абеляр [П. Абеляр (1079–1142), средневековый фр. философ-схоласт, теолог, поэт, музыкант] (5,0,0,0,0: Т. 1, с. 69₂,70₃),

Абеон [бог-покровитель отъезжающих (в др.-рим. миф.)] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 151),

Абрантес [Луиза Аделаида Констанс д'Абрантес (1784–1838), герцогиня, фр. писательница, мемуаристка] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 280),

Аваддона [ангел бездны в «Откровении Иоанна Богослова» (библ.); см. также *Аббадона*] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 334),

Авантская земля [др.-инд. гос-во Аванти, существовавшее в середине I тысячелетия до н. э. на территории региона Малва в северной Индии] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 114),

Аварка [Абарка, древняя испанская фамилия] (0,0,2,0,0: Т. 5, с. 32,81),

Авгей [Авгий, сын Гелиоса, царь Элиды, обладатель огромных стад и конюшен, которые удалось вычистить только Гераклу] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Авгия [город в Лаконии, юго-восточной части Пелопоннеса] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 365,366),

Август [Октавиан Август (63 г. до н. э. – 14 г. н. э.), др.-рим. император] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 275),

Авдотья [А.П.Киреевская (впоследствии – Елагина; 1789–1877), мать И.В. и П.В. Киреевских, хозяйка общественно-литературного салона, переводчица; см. также *А.П., А.П.К.*] (6,0,0,0,0: Т. 1, с. 254,288,364,365₂,366),

Авзония [страна авзонов; поэт. обозначение Италии] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 312),

Авлида [гавань в Эвбейском проливе] (0,0,0,3,0: Т. 6, с. 364,370₂),

Авон [Эйвон, река в Ирлингфоре, где разворачивается действие баллады Ж. «Варвик»] (0,6,0,0,0: Т. 3, с. 45₂,46,47₂,48),

Авраам [родоначальник евреев, первый еврейский патриарх (библ.)] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 332),

Аврора [богиня утренней зари (в др.-рим. миф.)] (3,0,0,0,0: Т. 1, с. 186,286,383),

Аврорин [притяжат. от *Аврора*] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 172),

Автоликон [дед Одиссея со стороны матери, отличавшийся хитростью, умением перевоплощаться] (0,0,0,10,0: Т. 6, с. 165,282,283₄,284₂,304,342),

Автоликонов [притяжат. от *Автоликон*] (0,0,0,3,0: Т. 6, с. 283,284₂),

Автомедон [искусный возница Ахилла] (0,0,1,2,0: Т. 5, с. 69; Т. 6, с. 22₂),

Автоноя [одна из служанок Пенелопы] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 266),

Агамемнон [сын Атрея и Аэропы, царь Микен, предводитель греческого войска в Троянской войне] (1,0,0,55,0),

Аганар [усл. имя умершего юноши в переводе стих. И.-Г.Гердера “*Der junge Schiffer*” («Юный моряк»), восходящего к антологической эпиграмме неизв. автора эллинистической эпохи] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 302),

Агапенор [царь Тегеи, предводитель аркадского войска в походе на Трою] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Агасвер [Агасфер; Вечный жид, обреченный, согласно преданию, скитаться по земле до второго пришествия Христа] (0,14,0,0,0),

Агасверов [притяжат. от *Агасвер*] (0,2,0,0,0: Т. 4, с. 266,539, прим.),

Агасфен [царь Элиды, отец Поликсена] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Агелай [один из женихов Пенелопы] (0,0,0,10,0: Т. 6, с. 296,297,314₄,316₂,317,319),

Аглая¹ [имеется в виду ежемесячный журнал «Аглая» (1808–1810, 1812), издававшийся в Москве П.И.Шаликовым (1768–1852)] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 370),

Аглая² [мать Нирея, предводителя войска из Симы в походе на Троию] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 368),

Агнеса¹ [персонаж романа Марии Коттен «Матильда, или Крестовые походы», сюжет которого относится к периоду Третьего крестового похода (1189–1192)] (2,0,0,0,0: Т. 2, с. 90,92),

Агнеса² [см. *Агнеса Сорель*] (0,0,0,0,45),

Агнеса Сорель [любовница фр. короля Карла VII, персонаж драматической поэмы Ф.Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Ж.] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 223),

Агнец [символическое именование Иисуса Христа] (0,31,0,0,0),

Агнис [Агни, бог огня в индуизме] (0,0,4,0,0: Т. 5, с. 103₃,104),

Агнцев [притяжат. от *Агнеи*] (0,2,0,0,0: Т. 4, с. 350₂),

А.Г.Хомутова [(1787–1851), фрейлина, двоюродная сестра слепого поэта И.И.Козлова, писательница] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 203),

Адам [«первочеловек» (библ.)] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 89),

Аддисон [Дж. Аддисон (1672–1719), англ. писатель, просветитель] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 102),

Адельстан¹ [главный герой баллады Ж. «Адельстан»] (0,6,0,0,0: Т. 3, с. 25,26₂,27,29,30),

Адельстан² [имеется в виду баллада Ж. «Адельстан» (1813)] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 194),

Адеон [бог-покровитель возвращающихся (в др.-рим. миф.)] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 151),

Адметов [притяжат. от *Адмет* – царь города Фер в Фессалии, участник калидонской охоты и похода аргонавтов] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 369),

А.Д.Полторацкая [Агафоклея Дмитриевна Полторацкая (1797–1815), дочь Д.М.Полторацкого, брата Е.М.Олениной (Полторацкой), являвшейся женой рос. гос. деятеля А.Н.Оленина] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 11),

Адрамелех [герой стихотворной повести Ж. «Аббадона»] (0,3,0,0,0: Т. 4, с. 10,11₂),

Адраст [царь Сикиона и Аргоса, возглавивший поход Семерых против Фив] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 366),

Адреста [служанка Елены в Спарте] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 68),

Адриан [Адриан Пий Элий (76–138), рим. император] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 42),

Азбукин [Василий Андреевич Азбукин (ум. 1832 г.), военный, внебрачный сын А.И.Протасова, сводный брат М.А. и А.А.Протасовых; в 1812 г. – начальник Ж. в Московском ополчении, впоследствии поддерживал отношения с поэтом; см. также *Василий*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 364),

Азина [город в Арголиде] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 365),

Азинкур [Азенкур, коммуна во Франции, при которой в 1415 г. произошло одно из крупнейших сражений Столетней войны] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 270),

Азинкурский [притяжат. от *Азинкур*; в составе сочет. «Азинкурская победа», т. е. битва при Азенкуре между французскими и английскими войсками 25 октября 1415 г., завершившаяся победой англичан] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 272),

Азия (3,1,2,0,0: Т. 1, с. 32,306; Т. 2, с. 330; Т. 3, с. 42; Т. 5, с. 61,71),

Азока [Асока; то же, что *Гореуслад*] (0,0,3,0,0: Т. 5, с. 123₃),

Азопов [притяжат.; вариант к *Асопов*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 459, прим.),

Аид¹ [Аидоней, владыка подземного мира] (0,2,0,19,1),

Аид² [подземный мир, царство мёртвых – по имени Аидоней, владыки подземного мира] (0,1,0,20,0),

Аида [дочь Пандара, царя Эфеса] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 286),

Аидов [притяжат. от *Аид²*] (0,0,0,6,0: Т. 6, с. 161,170,179₂,207,227),

А.И.П. [А.И.Плещеева (до брака – Чернышева; 1776–1817), жена писателя А.А.Плещеева, входившая в круг близкого общения Ж.] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 221),

Аитон [Эфон; вымышленное имя Одиссея от прилаг. со знач. «горящий, пламенный» (о животных) или «блестящий, сияющий» (о металле)] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 277),

А.И.Тургенев [Андрей Иванович Тургенев (1781–1803), поэт, переводчик, организатор Дружеского литературного общества, друг Ж.; см. также *А.*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 117),

Айдес [то же, что *Аид²*] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 319, прим.),

Аидоней [Аидоней, см. *Аид¹*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 24),

Айодский [в сост. сочет. «Айодское царство»; прилаг. от *Айода*] (0,0,2,0,0: Т. 5, с. 135,136),

Айода [область правления царя Ритуперна в эпическом стихотворении Ж. «Наль и Дамаянти»] (0,0,12,0,0),

Академия [Российская Академия, осуществившая в 1789–1794 гг. издание «Словаря Академии Российской, производным порядком расположенного»] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 60),

Акамант [см. *Афаман*] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 358, прим.),

Акаст [царь Дулихия] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 212),

Аквилон [«др.-рим. божество, олицетворявшее сев. ветер», арх., поэт.] (3,0,0,0,0: Т. 1, с. 447, прим.; Т. 2, с. 126₂),

Акрокоринф [акрополь города Коринфа] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 39),

Акроней [феакиец, благородный юноша, имя которого восходит к др.-греч. лексеме со знач. «вершина»] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 120),

Актор [царь аспледонян, отец Астиохи] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 329),

Акторов [притяжат. от *Актор*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Алезий [местность в Элиде] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Александр¹ [Александр Македонский (356–323 гг. до н. э.)] (3,10,0,0,1),

Александр² [Александр I] (2,0,0,0,0: Т. 1, с. 366; Т. 2, с. 342),

Александр³ [А.А.Плещеев; см. *Плещеев*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 205),

Александр Николаевич [Александр II] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 93),

Александра Андреевна Воейкова [урожденная Протасова (1795–1829), племянница и крестница Ж., адресат его баллады «Светлана» и ряда других произведений; см. также *А.А.В., А.А.Воейкова, Александрина, Сандрок, Саши¹, Сашка, Светлана²*] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 82),

Александра Васильевна Жуковская [(1842–1899), дочь Ж.] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 337),

Александра Федоровна [императрица, супруга Николая I] (3,0,0,0,0: Т. 2, с. 63,93,254),

Александрина [обращение к *А.А.Воейковой* (урожденной Протасовой)] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 163),

Александров [притяжат. от *Александр¹*] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 195),

Алексаша [Александр Александрович Плещеев (1803–1848), сын А.А.Плещеева (см. *Плещеев*), офицер-декабрист] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 251),

Алексеев [в составе сочетания «А. сын», т. е. Алексеевич; об А.А.Плещееве (см. *Плещеев*)] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 205),

Алексей¹ [Алексей Александрович Плещеев (1800–1842), сын А.А.Плещеева (см. *Плещеев*), офицер-декабрист] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 251),

Алексей² [Алексей Александрович (1850–1908), сын императора Александра II] (1,0,0,0,0: Д1),

Алексей Николаевич [А.Н.Оленин (1763–1843), гос. деятель, историк, археолог, художник] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 229),

Алектор [житель Спарты, свояк Менелая] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 65),

Алжир [портовый город в Северной Африке] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 127),

Алибант [предположительно древнее название Метапонта, города-колонии в Южной Италии] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 341),

Алина¹ [лирическая героиня «Идиллии» («Когда она была пастушкой простой...») Ж.] (4,0,0,0,0: Т. 1, с. 74₄),

Алина² [героиня баллады Ж. «Алина и Альсим»] (0,19,0,0,0),

Алина³ [изначальное имя героини баллады Ж. «Эльвина и Эдвин»] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 315, прим.),

Алина⁴ [одна из дочерей земледельца Тибо Д'Арка, персонаж драматической поэмы Ф.Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Ж.] (0,0,0,0,22),

Алкандра [царица египетских Фив, супруга Полиба] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 68),

Алкид [Геракл] (3,0,0,1,0: Т. 1, с. 35; Т. 2, с. 101₂; Т. 6, с. 14),

Алкидов [притяжат. от *Алкид*] (1,0,0,0,2: Т. 1, с. 40; Т. 7, с. 496,498),

Алким [отец Ментора, друга Одиссея и воспитателя Телемака] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 22),

Алкимид [Ментор, сын Алкима] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 316),

Алкиноев [притяж. от *Алкиной*] (0,0,0,9,0: Т. 6, с. 103,112,113,118,121,127,128,192₂),

Алкиной [царь феакийцев, который помог Одиссею добраться домой] (0,0,0,64,0),

Алкиппа [служанка Елены в Спарте] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 68),

Алкмена [мать Геракла] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 43,170),

Алкмеон [сын Амфиарая и Эрифилы, предводитель похода Эпигонов на Фивы] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 224),

Алла [Аллах] (0,2,0,0,0: Т. 4, с. 21,29),

Аллегро [от итал. *allegro* («весёлый»); прозвище А.А.Протасовой (Воейковой), данное ей Ж. по ассоциации с названием пасторального стихотворения Дж. Мильтона “L’Allegro”] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 176),

Аллен [замок, место действия баллады Ж. «Адельстан»; предположительно по ассоциации с замком Алленбург, принадлежавшим в XIII в. Тевтонскому ордену (ныне – на территории Калининградской области)] (0,4,0,0,0: Т. 3, с. 25,26₂,28),

А.Л.Нарышкин [(1760–1826), обер-гофмаршал, директор Императорских театров; см. также *Нарышкин*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 207),

Алозидна [см. *Амфитрита*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 75),

Алонзо [герой одноименной баллады Ж.] (0,5,0,0,0: Т. 3, с. 179₃,180₂),

Алопа [город в пеласгическом Аргосе] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 369),

Алос [город в Фессалии] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 369),

Алоэй [Алоей; сын Посейдона, основатель города Ал в Этолии] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 171),

Алтай (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 295),

Алфей¹ [река на полуострове Пелопоннес] (5,0,0,1,0: Т. 1, с. 380₄,728, прим.; Т. 6, с. 366),

Алфей² [бог одноименной реки в Пелопоннесе, отец Орсилоха, дед Диоклеса] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 64,222),

Алцеста [Алкеста; жена царя города Феры Адмета, мать Эвмела/Евмела, сражавшегося у Трои] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 369),

Альберт [см. *Альберт Великий*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 169),

Альберт Великий [(ок. 1200–1280), средневековый философ и теолог, наставник Фомы Аквинского] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 165),

Альбион [древнее название Англии] (4,0,0,0,0: Т. 1, с. 33,65,374; Т. 2, с. 30),

Альвар [см. *Альвар Фанца*] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 54),

Альвар Фанца [друг Родриго, второстепенный персонаж эпического стихотворения Ж. «Сид в царствование Фердинанда (великого)»] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 53),

Алькассарская битва [битва при Алькассар-Квивире 4 августа 1578 г.] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 439),

Альмавива [персонаж комедий Бомарше, герой-любовник] (2,0,0,0,0: Т. 1, с. 251,252),

Альманзоры [имеются в виду один из правителей Кодовского Калифата генерал Магомет бен Абдал по прозвищу Альмансор (Аль-Мансур) и его сподвижник Якуп Альмансор, одерживавшие победы над испанскими войсками] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 38),

Альпин¹ [усл. имя поэтического влюбленного в элегии Ж. «Вечер»] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 78),

Альпин² [изначальное имя Арминия, героя баллады Ж. «Эолова арфа»] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 326, прим.),

Альпы [в т. ч. в ф. ед. ч. «Альп»] (2,2,1,0,0: Т. 1, с. 35,227; Т. 4, с. 46,270; Т. 5, с. 56),

Альсим [герой баллады Ж. «Алина и Альсим»] (0,7,0,0,0: Т. 3, с. 56,57₂,62₂,313, прим.₂),

Альфонзо [король, герой баллады Ж. «Королева Урака и пять мучеников», в основу которой положена легенда, взятая из хроники Афонсу II, португальского короля, правившего в 1212–1223 гг.] (0,6,0,0,0: Т. 3, с. 197₂,198₂,199,201),

Альфонс [Альфонсо VI Храбрый (1043–1109), король Леона и объединенного королевства Леона и Кастилии] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 90),

Альфред [Альфред Великий (ок. 848–899), король Уэссекса] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 106),

Альцидона [усл. имя героини эпиграммы Ж. «Румян французских штукатура...»] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 110),

Амалтея [Амалфея; коза-нимфа, вскормившая своим молоком младенца Зевса на о. Крит] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 371),

Амаринков [притяжат. от *Амаринк* – отец Диора, царь эпеян в Элиде] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Америка (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 51),
Амизий [имеется в виду *Амнис* – пристань или якорная стоянка у Кносса (север Крита)] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 277),
Амикле [Амиклы, город в Лаконии, к югу от Спарты, названный в честь спартанского царя Амикла] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 366),
Амина [персонаж басни Ж. «Амина и Эндимион»] (4,0,0,0,0: Т. 1, с. 103₃,104),
Амифаон [сын Крефея и Тиро, один из легендарных основателей античных Олимпийских игр] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 170),
Амстердам (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 59),
Амур¹ [бог любви (в др.-рим. миф.)] (6,0,0,0,0: Т. 1, с. 87₂,262,353,391,446, прим.),
Амур² [река] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 295),
Амфиал [феакиец, благородный юноша, имя которого восходит к др.-греч. лексеме со знач. «примыкающий к морю»] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 120),
Амфиарай [царь Аргоса, участник калидонской охоты и похода аргонавтов] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 224₂),
Амфигенея [город возле Мессены] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 366),
Амфилох [сын Амфиарая, прорицатель, участник походов на Фивы и на Троию] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 224),
Амфимах [сын Ктеата, предводитель эпеев в походе на Троию] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),
Амфимедон [один из женихов Пенелопы] (0,0,0,4,0: Т. 6, с. 317₂,318,336),
Амфимедонов [притяжат. от *Амфимедон*] (0,0,0,3,0: Т. 6, с. 336,337,338),
Амфином [один из женихов Пенелопы] (0,0,0,13,0),
Амфиномов [притяжат. от *Амфином*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 272),
Амфион [сын Зевса и Антиопы, музыкант, игрой на лире воздвигший стены Фив] (2,0,0,1,0: Т. 1, с. 357₂; Т. 6, с. 170),
Амфитея [бабушка Одиссея] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 283),
Амфитрионов [притяжат. от *Амфитрион* – муж Алкмены, облик которого обманом принял Зевс] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 170),
Амфитрита [жена Посейдона] (0,0,0,4,0: Т. 6, с. 54,97,181,182),
Анабазиомен [Анабесионей, феакиец, благородный юноша, имя которого восходит к др.-греч. лексеме со знач. «всходящий на корабль»] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 120),
Анадиомена [см. *Афродита* (эпитет, указывающий на ее рождение из моря)] (1,0,0,1,0: Т. 1, с. 185; Т. 6, с. 371),
Анакреон [Анакреонт, др.-греч. поэт; в частности, в перен. употребл. *наш А.* – о Ю.А.Нелединском-Мелецком (1752–1829), поэте, гос. деятеле] (4,0,0,0,0: Т. 2, с. 16₃,167),

А.Н.Арбенева [Авдотья Николаевна Арбенева, урожд. Вельяминова (1784–1831), племянница Ж., подруга его детства] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 215),

Англия (0,2,0,0,4: Т. 3, с. 149; Т. 4, с. 105; Т. 7, с. 254,270,286,638),

Андремонов [притяжат. от *Андремон* – отец Фоанта, предводитель этолийцев в Троянской войне] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Андрогеев [притяжат. от *Андрогей*] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 67),

Андрогей [греческий вождь, погибший при взятии Трои] (0,0,2,0,0: Т. 5, с. 662),

Андромаха [имеется в виду одно из изданий русского перевода трагедии Ж.Расина «Андромаха», выполненного в 1794 г. Д.И.Хвостовым] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 390),

Андромаха [супруга Гектора] (0,1,1,5,0: Т. 3, с. 67; Т. 5, с. 68; Т. 6, с. 92,102,11),

Анеморея [местность на южном склоне горы Парнас в Фокиде] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Анета¹ [см. *Анна Петровна Юшкова*] (6,0,0,0,0: Т. 1, с. 364,365,366),

Анета² [см. *А.Г.Хомутова*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 140),

Анзельм [персонаж незавершенной стихотворной повести Ж. «Альфы»] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 324),

Ании [имеется в виду *Геликон* – гора в Беотии, место обитания муз] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 293),

Анкеев [притяжат. от *Анкей* – отец Агапенора, один из участников калидонской охоты] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 367),

Анна¹ [см. *А.И.П.*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 279),

Анна² [см. *Анна Петровна Юшкова*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 364),

Анна³ [персонаж драматического фрагмента Ж. «Двадцать четвертое февраля»] (0,0,0,0,14),

Анна Петровна Юшкова [в браке – Зонтаг (1786–1864), детский прозаик, переводчица, мемуарист] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 155),

Антиклес [один из вождей ахейцев, прятавшийся в деревянном коне во время осады Трои] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 72),

Антиклея [мать Одиссея] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 165,168),

Антилох [сын Нестора и Эвридики, один из храбрейших героев; погиб под Троей] (0,0,0,8,0: Т. 6, с. 11,12,13,54,69,175,334,335),

Антиноев [притяжат. от *Антиной*] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 48,262),

Антиной [один из самых дерзких женихов Пенелопы, первая жертва мести Одиссея; в частности, как нариц. обознач. мужской красоты (т. 1, с. 354)] (1,0,0,58,0),

Антиопа [дочь речного бога Асопа, родившая от Зевса двух сыновей – Амфиона и Зета] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 170),

Антиохийская церковь [один из старейших христианских центров] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 284),

Антифат¹ [царь лестригонов, разбивших корабли Одиссея] (0,0,0,6,0: Т. 6, с. 151₃,153,224₂),

Антифат² [друг Одиссея] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 247),

Антифон [брат Фейдипа] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 368),

Антифонт [спутник Одиссея, убитый Полифемом] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 40),

Антолин [наездник, вымышленный персонаж эпического стихотворения Ж. «Сид в царствование Фердинанда (великого)»] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 53),

Антонида [дочь крестьянина, рус. национального героя И.О.Сусанина] (0,0,0,0,4: Т. 7, с. 504₂,505₂),

Антонин [Антонин Пий (86–161 гг. н. э.), рим. император] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 42),

Антошка [крыса, персонаж, не вошедший в окончательный вариант сказки Ж. «Война мышей и лягушек»] (0,1,0,0,0: Т. 4, с. 457, прим.),

Антрона [город в Фессалии] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 369),

Анфедон [город в Беотии] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Анхиал¹ [царь тафийцев, отец Ментеса] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 32,39),

Анхиал² [феакиец, благородный юноша, победитель в состязаниях по прыжкам, устроенных Алкиноем в честь Одиссея] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 120,121),

Анхиз [царь дарданов, отец Энея] (0,0,10,0,0: Т. 5, с. 64,65,72,73,74₂,75,76₂,77),

А.О.Россет-Смирнова [(1809–1882), фрейлина рус. императорского двора, мемуаристка; см. также *Россети*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 280),

А.П. [А.П.Киреевская; см. также *Авдотья, А.П.К.*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 306),

Апеллес [др.-греч. живописец] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 33),

А.П.К. [А.П.Киреевская; см. также *Авдотья, А.П.*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 279),

Аполлон [сын Зевса, покровитель муз; см. также *Кларийский бог*] (38,5,0,35,3),

Аполлонов [притяжат. от *Аполлон*] (5,2,1,11,0),

Аполлос [лакей] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 351),

Апухтин [Дмитрий Акимович Апухтин (1768–1838), сосед Е.А.Протасовой по поместью] (2,0,0,0,0: Т. 1, с. 167₂),

Аракс [правый приток реки Куры] (2,0,0,0,0: Т. 2, с. 282,320),

Аранжуэц [Аранхуэс, загородная резиденция испанских королей] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 475),

Арарат (6,1,0,0,0: Т. 2, с. 253,282,285,320₂,330; Т. 4, с. 553, прим.),

Арбенева [см. *А.Н.Арбенева*] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 220),

Аргнейм [Ганс-Георг фон Арнгейм/Арним (1583–1641), граф, фельдмаршал, приобретший известность в период Тридцатилетней войны] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 492),

Арго [корабль, на котором Ясон и его товарищи совершили путешествие в Колхиду за золотым руном] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 181),

Аргос [чаще всего – обозначение Пелопоннеса, иногда – области Аргolidы] (0,0,3,25,0),

Аргус¹ [стоглазое чудовище, приставленное Герой сторожить Ио, возлюбленную Зевса, и убитое Гермесом] (0,0,0,7,0: Т. 6, с. 29,88,89₂,90,112,126),

Аргус² [собака Одиссея] (0,0,0,4,0: Т. 6, с. 253₃,254),

Арденский лес [лес на склонах Арденских гор (территория Бельгии, Франции, Германии и Люксембурга)] (0,2,0,0,1: Т. 3, с. 202₂; Т. 7, с. 360),

Арденны [Арденны, горная система и край обширных лесов в Бельгии, Франции, Германии и Люксембурге] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 360),

Арётос [сын Нестора] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 62,63),

Ареев [притяж. от Арей] (1,0,0,5,0: Т. 1, с. 216; Т. 6, с. 239,333,364,368,369),

Арей [Арес, бог войны в др.-греч. мифологии] (1,0,0,29,0),

Арета [жена царя Алкиноя] (0,0,0,15,0),

Аретов [притяжат. от *Арет* – сын Посейдона, отец царя Дулихия Ниса, дед Амфинома] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 242,272),

Аретуза [источник возле Сиракуз на о. Ортиджия, в который, по легенде, была превращена нимфа Аретуза, попросившая у Артемиды защиты от преследований речного бога Алфея] (1,0,0,1,0: Т. 1, с. 181; Т. 6, с. 202),

Арефирея [город в Аргolidе] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 366),

Арзамас¹ [город в Нижегородской губернии, который славился откармливанием гусей] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 99),

Арзамас²/«Арзамас» [лит. кружок писателей «карамзинской» школы и сторонников романтизма (1815–1818)] (16,0,0,0,0),

Арзерум [Эрзурум; город на северо-востоке Турции] (2,0,0,0,0: Т. 2, с. 282,320),

Ариадна [дочь критского царя Миноса и Пасифаи, давшая Тесею нить, с помощью которой ему удалось выйти из лабиринта] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 171),

Арибант [житель Сидона, отец рабыни Ктезия] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 229),

Арион [др.-греч. лирический поэт, который, согласно легенде, был спасен дельфином от смерти в море] (2,0,0,0,0: Т. 1, с. 182; Т. 2, с. 126),

Аристарх [филолог Александрийской школы периода античности, чье имя стало нариц. обозначением строгого, но доброжелательного критика] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 396),

Аристенет [представитель греческой софистики второй волны (IV в.), считавшийся автором эротических писем] (0,0,0,0,1: Т. 7, с. 220),

Аристотель (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 355),

Арк [см. *Тибо Д'Арк*] (0,0,0,0,2: Т. 7, с. 226,335),

Аркадия [область в центральной части Пелопоннеса (Греция), в перен. знач. «счастливая страна»] (1,0,0,2,0: Т. 1, с. 165; Т. 6, с. 367,370),

Аркезиад [прозвание Лаэрта по имени его отца Аркезия] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 84,340),

Аркезиев [притяжат. от *Аркезий*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 347),

Аркезий [отец Лаэрта, дед Одиссея] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 208,235),

Аркесилай [беотийский военачальник в Троянской войне] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Арман [жених Луизы, одной из дочерей земледельца Тибо Д'Арка, персонаж драматической поэмы Ф.Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Ж.] (0,0,0,0,9: Т. 7, с. 223,225₃,332,333,335,339,340),

Армения (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 246),

Армин [ранний вариант имени Ордала, персонажа баллады Ж. «Эолова арфа»] (0,2,0,0,0: Т. 3, с. 326, прим.2),

Арминий [певец, один из персонажей баллады Ж. «Эолова арфа»] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 74),

Арна [город в Беотии] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Арнеон [итакийский бродяга] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 261),

Артакийский ключ [источник в стране лестригонов] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 151),

Артемида [богиня охоты] (0,0,0,19,0),

Артусов [притяжат. от *Артус* (Артур) – легендарный король, герой британского эпоса] (0,1,0,0,0: Т. 3, с. 201),

Арфа¹ [речь о картине нем. художника-романтика Карла Густава Каруса «Музыка» (1826), изображающей арфу в рамке готического окна, на фоне отдаленных силуэтов стрельчатых соборов] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 251),

Арфа² [см. *Эолова Арфа*] (5,0,0,0,0: Т. 2, с. 57,61,62,73₂),

Аскалаф [сын Арея, предводитель аспледонян в Троянской войне] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Аскалон [персонаж стихотворения Ж. «Романс» («На верху горы утесистой...»)] (2,0,0,0,0: Т. 2, с. 357,358),

Асканий [сын Энея, которому вместе с отцом удалось спастись из захваченной греками Трои; см. также *Иул*] (0,0,5,0,0: Т. 5, с. 72,73₂,75₂),

Асмодей¹ [демоническое существо в мифах Востока] (2,2,0,0,0: Т. 1, с. 278,390; Т. 3, с. 84₂),

Асмодей² [прозвище П.А.Вяземского в литературном об-ве «Арзамас»] (7,0,0,0,0: Т. 2, с. 57₂,60₂,61₂,73),

Асопов [притяжат. от *Асон* – речной бог, отец Антиопы] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 170),

Астер [остров между Итакой и Самосом] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 86),

Астианакс [Астианакт; сын Гектора и Андромахи; по одной из версий – погиб в детском возрасте, будучи сброшенным с башни после взятия Трои, по другой – был спасен, вместе с Асканием основал Арисбу; см. также *Скамандрий*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 9),

Астиоха¹ [дочь орхоменского царя Актора, имевшая от бога Арея сыновей Ялмена и Аскалафа] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 364),

Астиоха² [жена Геракла, мать Тлеполема] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 368₂),

Астрея [богиня справедливости, дочь Зевса и Фемиды] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 287),

Астурия [историческая область на севере Испании] (0,0,2,0,0: Т. 5, с. 33,82),

Асфалион [слуга Менелая] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 70),

Асфодилонский луг [луг в подземном царстве, поросший цветами смерти – асфоделусами; по наблюдению В.Н.Ярхо, ошибочно переведенное Ж. как имя собственное прилагательное в знач. «луг, где произрастают асфоделусы»] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 177₂),

Атлант [титан, держащий небесный свод на плечах] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 29,115),

Атлантов [притяжат. от *Атлант*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 29),

Атреев [притяж. от *Атрей*; в одном из контекстов «сыном Атреевым» (т. 2, с. 271) назван Орест, являвшийся сыном Агамемнона, внуком Атрея] (1,0,0,10,0),

Атрей [царь Микен, отец Агамемнона и Менелая] (0,1,0,6,0: Т. 3, с. 156; Т. 6, с. 174,202,348₂,357,366),

Атрид/Атриды [сын/сыновья (потомки) Атрея] (0,3,3,85,0),

Атридов [притяжат. от *Атрид*] (0,0,0,3,1: Т. 6, с. 29,337,338; Т. 7, с. 475),

Афаман [Афамант; сын фессалийского царя Эола, участник похода на Трою] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 63),

Афанасьевна [Екатерина Афанасьевна Протасова (урожд. Бунина; 1770–1848), единокровная сестра В.А.Жуковского; см. также *Катерина*] (2,0,0,0,0: Т. 1, с. 169,171),

Афина [богиня военной стратегии и мудрости (в др.-греч. миф.); см. также *Афина Паллада*, *Афиня Паллада*, *Паллада*, *Тритогена*, *Тритона*, *Тритона Паллада*] (0,0,0,120,0),

Афина Паллада/Паллада Афина [см. *Афина*] (0,0,0,21,0),

Афиня Паллада [см. *Афина*] (0,0,0,3,0: Т. 6, с. 29,30,31),

Афины (1,1,0,4,0: Т. 1, с. 728, прим.; Т. 3, с. 42; Т. 6, с. 59,110,171,365),

Афион Иасид [Амфион, царь Орхомена, сын Иасия, отец Хлориды] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 170),

Афос [Афон, гора в Македонии] (0,0,1,0,0: Т. 5, с. 27),

Афразиаб [владыка Турана, персонаж стихотворной повести Ж. «Рустем и Зораб»] (0,0,15,0,0),

Африка (1,3,0,0,0: Т. 2, с. 128; Т. 3, с. 197; Т. 4, с. 24,315),

Афродита [богиня чувственной любви и красоты; см. также *Анадиомена, Киприда, Китерея*] (0,0,0,6,0: Т. 6, с. 65,71,125,246,274,290),

Афродитин [притяжат. от *Афродита*] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 302),

Афрон [царь, персонаж «Сказки о Иване-царевиче и Сером Волке» Ж.] (0,15,0,0,0),

А.Ф.С. [Анна Федоровна Соковнина (урожд. Арсеньева; 1758–1808), мать пансионерского друга Ж. С.М.Соковнина] (1,0,0,0,0: Т. 1, с. 128),

Ахен [город в Германии] (0,2,0,0,0: Т. 3, с. 138; Т. 4, с. 321),

Ахерон [одна из рек в подземном царстве Аид] (0,1,1,0,0: Т. 3, с. 170; Т. 5, с. 25),

Ахеронов [притяжат. от *Ахерон*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 161),

Ахилл¹ [один из героев Троянской войны, предводитель ахейцев, победивший Гектора и павший от стрелы Париса; см. также *Ахиллес, Пелид*] (1,11,2,1,0),

Ахилл² [прозвище К.Н.Батюшкова в лит. об-ве «Арзамас»] (1,0,0,0,0: Т. 2, с. 73),

Ахиллес [см. *Ахилл¹*] (0,3,0,93,0),

Ахиллесов [притяжат. от *Ахиллес*] (0,0,0,13,0),

Ахиллов [притяжат. от *Ахилл*] (0,3,3,0,2: Т. 3, с. 70,71,158; Т. 5, с. 57,64,69; Т. 7, с. 498₂),

Аэт [сын Гелиоса и океаниды Персы, отец Медеи] (0,0,0,2,0: Т. 6, с. 151,181),

А.Ю.Оболенская [Аграфена Юрьевна Оболенская (1789–1829), дочь поэта Ю.А.Нелединского-Мелецкого] (2,0,0,0,0: Т. 2, с. 212,213),

Аякс¹ [сын Оилея, предводитель локров в Троянской войне] (0,0,1,11,0),

Аякс² [сын Теламона, доблестный воин, которого Гектор не мог победить в поединке] (1,0,0,19,0),

Аякс Оилей [см. *Аякс¹*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 365),

Аяксов [притяжат. от *Аякс²*] (0,0,0,1,0: Т. 6, с. 351).

В целом поэтический ономастикон Жуковского характерен для языка поэтов предпушкинской эпохи (И.И.Дмитриев, К.Н.Батюшков и др.). Вместе с тем нельзя не увидеть заметное преобладание онимов, обозначающих античных божеств, персонажей древнегреческой мифологии, реалии античного мира. Это обусловлено не только обращениями поэта к переводу «Одиссеи» и фрагментов «Илиады», но и постоянным вниманием к античной культуре как эталону,

образцу для подражания и следования. Также нельзя не увидеть неоднократность упоминания в стихотворениях Жуковского лиц из его окружения – как столичного, так и провинциального, среди которых были и известные общественные деятели, и практически забытые белевские помещики, и люди искусства, и родственники (близкие и дальние).

Список литературы

1. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М.: Языки русской культуры / Языки славянской культуры / Издательский дом ЯСК, 1999–2020. – Т. 1–16 (издание продолжается).

2. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь языка А.А. Дельвига. – М.: Флинта; Наука, 2009. – 148 с.

3. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь Н.М. Языкова. – М.: Флинта; Наука, 2013. – 120 с.

4. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка П.А. Вяземского (с приложением малоизвестных и неопубликованных его стихотворений). – М.: Флинта; Наука, 2015. – 424 с.

5. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка Д.В. Давыдова. – М.: Флинта; Наука, 2016. – 100 с.

6. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка Е.А. Баратынского. – М.: Флинта; Наука, 2016. – 156 с.

7. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка Н.М. Карамзина. – М.: Флинта; Наука, 2016. – 80 с.

8. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка Д.В. Веневитинова. – М.: Флинта; Наука, 2017. – 108 с.

9. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка К.Ф. Рылеева. – Пенза: Издательство ПензГТУ, 2017. – 99 с.

10. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка И.И. Дмитриева. – М.: Флинта; Наука, 2017. – 128 с.

11. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка К.Н. Батюшкова. – М.: Флинта; Наука, 2018. – 97 с.

УДК 80

ББК 83

**ОТ СТРУКТУРАЛИЗМА К ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМУ
В РАМКАХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

*А.В. Зипунов, Московский университет имени А.С. Грибоедова,
г. Москва, Россия*

**FROM STRUCTURALISM TO POSTSTRUCTURALISM
IN LITERARY STUDIES**

A.V. Zipunov, Griboyedov Moscow University, Moscow, Russia

Аннотация. В данной статье рассматривается структурализм как методология для изучения художественных текстов. Дан краткий обзор на исследования отечественных и зарубежных структуралистов в рамках литературы, в частности — стиховедения. В том числе рассмотрены разработки московско-тартуской и Парижской семиотической школы. Также проанализированы причины структуралистского кризиса, впоследствии которого сформировался постструктурализм. Кроме того, рассмотрены перспективы для дальнейшего применения структуралистского инструментария в области стиховедения.

Ключевые слова: структурализм, постструктурализм, литература, стиховедение, Лотман, Леви-Стросс.

Abstract. In this article structuralism is considered as methodology for literature study. Brief review of domestic and foreign structuralists researches was given in this work. Moscow-tartu school and Paris semiotic school developing were considered. Also there is analysis of structuralism crisis, because of which poststructuralism was formed. There is a prospect for further application of structuralist instrument in verse studies.

Key words: structuralism, poststructuralism, literature, poetry, Lotman, Levi-Strauss

E-mail: andzip@mail.ru

Цель рассмотреть массовые культурные явления, связанные с художественными текстами, подталкивает к поиску особого инструментария. В рамках данной задачи особый интерес вызывает структурализм, который применялся в точных и гуманитарных науках. Поскольку сфера моих исследовательских интересов придерживается литературоведения, мы обратим

особое внимание на разработки инструментов для анализа художественных текстов со смысловой точки зрения. В частности, особенно интересны методы исследования стихотворений.

Структурализм как отдельная научная методология зародилась в 1916 году, когда был опубликован «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра [23]. В этой фундаментальной работе заложены первые основы семиотики как науки, которая исследует жизнь общества с точки зрения знаковых систем. Данная методология включает в себя структуру и модели, похожие друг на друга и взаимодействующие между собой. Система подразумевает под собой грамотно выстроенную комбинацию элементов, благодаря которым определенный объект становится целостным.

В то же время структурализм как массовое научное явление зарождается в дореволюционной России и развивается в советской стране. Отечественный филолог Р. Якобсон под впечатлением семиотических идей Соссюра вместе с единомышленниками сформировал целый научный круг, проводивший гуманитарные исследования с помощью структурализма. Так, в 1916 Р.Якобсон основал ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка), в которое входили так называемые формалисты (например, Ю.Н. Тынянов, О. М. Брик, Е.Г. Полонская, Л.В. Щерба, В.Б. Шкловский). Участники данного научного объединения рассматривали искусство как «сумму приемов художника». В данной организации исследовали исключительно внешние формальные стороны искусства, включая литературу (например, «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. Эйхенбаума 1919 года). В итоге анализ литературы носил скорее лингвистический характер. Подобный подход полностью игнорировал социально-исторические факторы, при которых создавались исследуемые произведения.

Однако важно отметить, что и стиховедческие исследования с применением математических инструментариев также имели место быть в формалистском движении. Так, теоретик стиха Б. Томашевский рассматривал внешнюю ритмику произведения статистическими методами (например,

«Стихотворная техника Пушкина» [24]). В то же время, что аналогичную работу проделал А. Белый, выпустив в итоге монографию «Символизм» [7] в 1910 году. Применяя графические и статистические таблицы ритмических свойств в стихотворении, исследователи стремились установить морфологию по родственности или различию поэтического ритма того или иного поэта. Но исследования данных филологов представляют скорее лингвистический интерес с точки зрения внешней формы произведения, без учета смысловой составляющей.

Деятельность формалистов подвергалась критике. В частности, советский писатель М. Горький отмечал, что формализм «как «манера», как «литературный приём» чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души» [10].

Однако применение отечественного структурализма не ограничивалось работами формалистской школы. С 1920-х по 1940-е гг. фольклорист В. Пропп, чьи начинания поддерживал формалист Б. Эйхенбаум, занимался анализом структуры сказочных произведений. Итоги исследований В. Пропп опубликовал в фундаментальных монографиях «Морфология волшебной сказки» (1928) [21] и «Исторические корни волшебной сказки» (1946) [20]. Всемирную известность данные работы обрели гораздо позже, в 1958 году, после чего они вошли в так называемый «канон структурализма».

В. Пропп рассматривал общие элементы сказок и классифицировал их на постоянные и переменные параметры. Причем функции сказок распределялись по бинарному принципу (например, «нарушение-запрет», «борьба-победа»). Данные составные части предназначались для попытки рассмотреть возможные исторические корни. Однако из-за нехватки материала некоторые детали проделанного им анализа оказывались недостаточно проясненными. Они требовали дальнейших исследований.

Когда В. Пропп преподавал в Ленинградском университете, у него появился последователь в лице студента из филологического факультета Ю.Лотмана, который впоследствии основал московско-тартускую школу в 1964

году. Данное объединение включало в себя различных советских структуралистов (например, В.Н. Топоров, Ю.И. Левин, А. М. Пятигорский, С.Ю. Неклюдов, И.И. Ревзин).

В то же время, на протяжении нескольких десятилетий зарубежный структурализм оставался в пределах лингвистики. Хотя структуралистский метод обладал потенциалом универсального инструмента, который можно было бы использовать как в естественно-научных, так и в гуманитарно-научных исследованиях. В 1940-х гг. К. Леви-Стросс стремился применить инструментарий Ф. де Соссюра в рамках антропологических исследований. К. Леви-Стросс предполагал, что в фундаменте человеческих культурных практик возложены некие общие повторяющиеся структуры. Подобные явления Леви-Стросс пытался рассмотреть в этнографических материалах. В итоге он выпустил в 1949 году работу под названием «Элементарные структуры родства». При исследовании Леви-Стросс применял термины бинарной оппозиции и теории коммуникации системы родства примитивных народов, а также ритуалы, мифы и т.д. Предполагалось, что структура пронизывает все виды человеческой деятельности. Причем структура в рамках деятельности зачастую формируется бессознательно, является уделом всякой умственной жизни всех людей во все времена.

Таким образом, к середине XX в. структурализм стал применяться в виде инструмента для так называемой «новой критики». В данном направлении участвовало множество акторов различных гуманитарно-научных направлений, в том числе и в литературоведении. Данную методологию использовали в различных междисциплинарных направлениях (например, немецкая «морфология культуры» Л. Фробениуса, Ф. Гребнера, В. Шмидта).

Необходимо также упомянуть о параллельной, Пражской школе структурализма. Однако данное направление ориентировалось на сугубо лингвистические исследования, в то время как Парижская семиотическая школа рассматривала структуры в различных гуманитарных науках, в том числе и в литературоведении. Поэтому в рамках нашего исследования, из зарубежных

структуралистов нам наиболее интересны работы французских структуралистов. Итак, участниками Парижской семиотической школы структура признавалась в значительной степени универсальной и вневременной. Общий подход французских структуралистов заключался в том, что его представители исследовали универсальные структуры, лежащие в основе знаковых систем.

С позиций же отечественных структуралистов знаковая система состояла из бинарных оппозиций и содержала универсальный «код», значение. В рамках литературоведения московско-тартуские семиотики формулировали семиотическую версию традиционного героического изображения автора в России. А литературные герои в научных работах рассматривались как пользователи кодов (например, подобное в анализе исторического романа А.С.Пушкина «Капитанская дочка» Ю.М. Лотманом).

Не менее интересно другое направление во французском структурализме, существовавшее отдельно от Парижской школы – это генетический структурализм, созданный философом и социологом Л. Гольдманом. При изучении прозаических текстов он попытался совместить структурализм и психологию. Он является приверженцем марксизма, и его взгляды перекликаются со взглядами философа П. Лафарга и советского литературоведа В. Переферзева. В своей работе «Диалектические исследования» 1958 года [3] Гольдман рассматривал генезис искусства как неотъемлемую часть социально-экономической и классовой части общественной жизни.

Гольдман призывал при анализе произведения учитывать биографические данные автора и социально-исторические процессы, подтолкнувшие к созданию текста. При этом автор, с позиции Гольдмана, по умолчанию является представителем определенной социальной группы. Но поскольку в жизни любого автора характерно многообразие социальных связей, то в тексте могут быть обнаружены любопытные коллизии между писательской деятельностью и обыденной жизнью. Литературный текст – это структура, которая подражает структурам социальной жизни отображаемой эпохи. При этом произведение

выражает масштабный конфликт классов, даже если действующие лица в романе или повести являются единичными.

Так, разбирая роман «Процесс» Ф. Кафки, Гольдман рассматривает созданную в тексте структуру, которая отображает усиливающуюся атомизацию общества. По окончании анализа, Гольдман пришел к следующему выводу: с точки зрения Кафки, под влиянием социальных структур гуманизм капитулировал. Как можно понять из данной работы с такими неутешительными итогами, структуралистско-марксистский подход в рамках буржуазной системы не получил как такового распространения. В целом, данный подход оказался близок к традиционному марксистскому литературоведению. Инструмент структуры при анализе прозаических текстов был использован очень условно.

Стоит отметить, что в подобном анализе текста необходимо учитывать фактор объективности, адекватности отображения действительности. Автор произведения не просто показывает некую картинку современности, в которой он живет. Но также он переосмысляет эту действительность со своих субъективных позиций, в связи с чем возникает вопрос: насколько эта действительность достоверна отображена и осмыслена творцом, и с позиций какого класса она показана тем или иным образом?

Возвращаясь к отечественному структурализму в том же временном периоде, следует отметить, что полноценные исследования именно по стихотворным структурам в рамках московско-тартуской школы появились гораздо позже, ближе к 1970-м. Но в то же время основатель собственного филологического кружка в МГУ, математик А. Колмогоров, проявляет интерес к стихотворной структуре. В частности, в августе 1960-го года Колмогоров приступил к анализу лирических фрагментов из «Египетских ночей» А.С.Пушкина [14, с. 3].

Математик поставил перед собой следующую задачу: создание из материи искусственных форм жизни. Он намеревался исследовать точными методами духовно-мыслительную область жизни человека, чтобы разобраться в

механизме создания жизни. Для этого Колмогоров и его ученики принялись исследовать свойства системы стихосложения. Для этого они использовали статистический инструментарий формалиста Б. Томашевского. Причем их интересовали свойства, которые оставались бы неизменными вне зависимости от исторических эпох. Исследование поэтических текстов нужно для испытания инструментов статистических исследований по простым динамическим системам. При этом данные инструменты предполагалось использовать в дальнейшем для анализа более сложных систем. В конечном счете Колмогоров намеревался с помощью структуралистских методов исследовать процесс функционирования жизни как таковой. С его позиции, создание стихотворного текста — простая модель строения жизни. В соответствии с этим, анализ стихотворного структурирования должен в итоге привести к моделированию жизни. Однако невозможность обосновать модель жизни, а также неточное сопоставление жизни и стихотворчества в итоге не позволило адекватно выявить данную модель. Однако математические методы, предлагаемые Колмогоровым, оказались весьма эффективны при исследовании дольника поэзии и различных вариантов метрики.

Примечательно, что в 1974 году Колмогоров выступил оппонентом у М.Гаспарова, одного из представителей московско-тартуской школы. Но исследования данного структуралиста мы рассмотрим позднее.

Параллельно научным исследованиям М. Колмогорова, К. Леви-Стресс совместно с эмигрировавшим из советской страны Р. О. Якобсоном пробуют первый, в рамках французского структурализма, полноценный структуралистско-стиховедческий анализ стихотворения Шарля Бодлера «Кошки» [27] с точки зрения внешних форм (рифма, ритмика, фонемы и т.п.), без учета семантической, смысловой составляющей.

В то же время, переведенные за рубежом работы В. Проппа оказали влияние на французский структурализм. Зародилось специализированное направление под названием «нарратология», изучавшее сегменты повествования и способы их взаимодействия. Данное направление включало в

себя множество ученых (Тодоров, Греймас, Женетт, Клод Бремон и др). Кроме того, сам Леви-Стросс с 1964 года вплотную занялся исследованиями структур в индейских преданиях Северной и Южной Америки. В результате была выпущена серия статей под общим названием «Мифологии» [15]. Однако использование структуры в рамках мифологической сферы оказалось малоэффективным, поскольку в проведенном анализе материалов не учитывались факторы динамизма и историзма. Иначе говоря, в исследовании не удалось рассмотреть изменения структур в зависимости от историко-социальных процессов.

Между тем А.Ж. Греймас, другой представитель Парижской семиотической школы, занимался разработкой особой, «структурной семантики». Структуралист предполагал, что ему удалось найти наглядный способ представить структуру смысла через так называемый «семиотический квадрат», примененный в работе «Семантическая структура» (1966 г.) [4]. В данной диаграмме каждый угол представляет из себя минимальную семантическую единицу (обозначенную как «сема»), и данные семы противоположны по отношению друг к другу. Однако данный инструмент не учитывал подтекст исследуемого произведения (в том числе и авторскую позицию). Сформировавшаяся система выводила смысл, который не мог не коррелировать с содержанием текста. Вследствие этого возникал вопрос о верификации анализа текста через семиотический квадрат.

Р. Барт, хотя и являлся соподвижником Леви-Стросса, но он рассматривал произведение с позиций, отличных от позиции его коллеги. Еще в 1967 году он вводит понятие «смерти автора» [6]. Так, он полагает ненужным сопоставлять биографию автора и содержание исследуемого произведения. Интерпретация текста проводится автономно от личности автора. Строение текста и литературный слог являются наиболее важными областями для изучения текста, в отличие от содержательной составляющей. Подход к замкнутому исследованию структуры с вольной интерпретацией текста с полным отказом от исторического прочтения текста является одним из ранних проявлений

постструктурализма, при котором прежние, логические выверенные и точные методы исследования текста отходили в сторону, а на первое место выходило субъективное восприятие материала самим исследователем. Р. Барт сформировал деконструктивистский подход, который в итоге нашел многих последователей (например, Ж. Деррида, А. Маслоу).

В том же году Ж. Деррида развивает в рамках французских гуманитарных наук деконструктивистское направление. В «Грамматологии» [1] он провозгласил нестабильность структуры, т.е. каждая структура не сохраняется в прежнем виде, а становится частью другой структуры. Также он заявил, что в рамках какой-либо области невозможно расставить структуры по степени важности. Также и интерпретация структуры не обязана обладать конкретной формулировкой. В конечном счете, все различные объяснения тех или иных структур имеют право на существование. Таким образом, уже к концу 1960-х годов структуралисты начали сомневаться в том, возможно ли в принципе выявить критерий истинности из исследований текстов с помощью их методологии.

В это время в области советского структурализма Ю. М. Лотман в работах «Структура художественного текста» (1970) [17] и «Анализ поэтического текста. Структура стиха» (1972) [16] выстраивает эволюционную ось развития художественных текстов. Поэзия в этой градации предстает первичной формой расподобления естественного языка в искусстве. Лотман выделил три функции художественного текста: донесение первичной информации, смыслопорождение и культурная память. Рассматривая текст как систему знаков, а также квалифицируя взаимоотношения между ними, предполагалось увидеть механизм авторского стиля и способ донесения определенных смыслов, как с точки зрения филологии, так и социологии.

Структурно-семиотический анализ литературного текста по методу Ю.М.Лотмана представляет из себя сложную, многоуровневую систему. Так, общий принцип анализа стихотворения проводился следующим образом: разделение текста на определенные сегменты. С внешней точки зрения

стихотворение делилось на строфы, строки, слова, слоги, а с содержательной – на несколько смысловых уровней. Причем сегменты каждого уровня обретали диалектически противоположную пару, с точки зрения содержания и с точки зрения формы. Для пояснения смыслов текста учитывалась «культурная память», которая выражалась в отсылках к произведениям из предыдущих эпох. Структура стихотворения осложняется такой особенностью как «минус-прием»: иногда поэт может осознанно нарушать ритм в определенной строке, на что читатель неосознанно обращает на это особое внимание. Однако работы с текстами с различными структурами позволяли делать частные выводы, для решения сугубо узких задач.

Другого представителя московско-тартуской школы, ранее упомянутого М. Гаспарова, интересовала трансформация литературных тенденций, которые проявляются в той или иной исторической эпохе. В рамках данной проблематики М. Гаспаров разработал докторскую диссертацию «Современный русский стих. Метрика и ритмика» [9], выпущенную в 1974 году и переизданную в 1984 году с дополнительными материалами. Структуралист намеревался проанализировать точными методами блок существовавших на тот момент художественных произведений. Предполагалось, что таким образом можно было выявить индивидуальные характеристики литературного направления той или иной эпохи, а также особенности написанных текстов и индивидуальные черты определенных авторов. Однако явление культурной памяти, заимствованной у Ю. М. Лотмана, осложняло задачу. Произведение обладает структурой, схожей со структурой произведения другой эпохи. Следовательно, встает вопрос об истоках первичной структуры. Однако филологам требовались дополнительные исследования по раскрытию данных истоков.

Помимо инструментов из московско-тартуской школы, также известна поэтика выразительности А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, работы по которой данные ученые впервые опубликовали в 1976 году под названием «Математика и искусство. Поэтика выразительности» [11]. Суть данного

направления заключалась в том, что с помощью приемов выразительности текст мог отображать определенную тему. Авторы данной теории воспринимали структурализм как научную стратегию, которая позволяла рассмотреть исследуемый материал с помощью конкретной системы формальных приемов. Однако Жолковский и Щеглов не исследовали системность и соотношения между культурными явлениями. В итоге им каждый раз приходилось с нуля формировать систему исследуемого явления. По сути, они генерировали не связанные между собой алгоритмы создания уникального текста, при этом авторы не уделяли как такового внимания исторической эпохе, при которой создавался анализируемый текст.

В это время, один из французских структуралистов, Дж. Каллер в эссе «История и дискурс в анализе нарратива» (1981) [2] попытался разделить произведения на общие сегменты и систематизировать их, благодаря чему можно было бы обнаружить своеобразную «грамматику» сюжета. Но получившиеся сегменты с точки зрения обобщения оказались спорными и, если попытаться на их основе заново создать структуру, данные структуры получались достаточно туманными.

В период 1970–1980-х прогрессировал идейный кризис. Принцип автономизации литературной формы от различных областей сыграл злую шутку со структуралистами. Изобретательные и комплексные инструменты структуралистов позволяли делать интересные, но частные выводы. Рассматривая индивидуальные структуры в отдельно взятых произведениях конкретных авторов, оказывается затруднительным рассмотреть социальный источник происхождения неких общих структур. Не получается найти через призму структур те факторы, из-за которых создаются произведения определенного направления. А ведь изначально структурализм подразумевался как максимально объективный и точный инструмент как для гуманитарных, так и для естественных наук. Одна из ключевых проблем – источник структуры – так и осталась не решенной. Структурно-филологические инструменты были направлены на анализ структуры текста, без учета исследования подобных

структур за пределами текста. Хотя некоторыми филологами (например, Ю.М.Лотман) отмечалась необходимость учитывать исторический фон или контекст при анализе произведения.

Впоследствии структурализм в России постепенно исчез в связи с уходом из жизни ведущих представителей, включая Ю. Лотмана. Прежние инструменты приводили исследования к тупику, и тогда были предприняты попытки найти для методологии альтернативу. К этому моменту структурализм в рамках мировой науки сменился так называемым постструктурализмом. При этом новые методы в большей степени применялись и применяются зарубежными постструктуралистами к историко-философским текстам, нежели к поэтическим. Однако этот этап в рамках отечественного структурализма все же необходимо осветить.

В период 1990-х филолог и редактор журнала «Новое литературное обозрение» С. Козлов критически воспринимал идеи московско-тартуской школы. Он, вдохновившись работами западных структуралистов вроде Р.Барта, стремился внедрить через публикации в журнале «НЛО» новые постструктуралистские инструментариумы. Так, в 1993-м году во 2-м выпуске журнала он публиковал статью деконструктивиста Поля де Мана «Гипограмма и инскрипция». В этой работе постструктуралист критиковал семиотический подход Майкла Риффатера, который заявлял о «торжестве формы над содержанием в поэзии» [18]. С позиции Риффатера, литературный язык является парадигматическим знаком, который создает индивидуальные знаковые системы. Но при этом, с позиции Поля де Мана, Риффатер никак не пытается структурально проанализировать знак. По мнению деконструктивиста, анализ должен строиться по новому принципу, как система разноуровневых зеркал. Сам С. Козлов во вступительной статье предупреждает о том, что работа Поля де Мана «может и разочаровать, и раздражить филологически ориентированного читателя» [13, с. 29]. Однако специфический подход Поля де Мана так и не нашел своего применения в рамках отечественного структурализма

Но Козлов продолжает внедрять новые инструментарии. Так, в 42-м номере «НЛО» 2000 года он публикует подборку статей, связанных с американским новым историзмом [19]. Данное явление зародилось благодаря постструктуралисту С. Гринблатту. Оно обладало сугубо идеалистическим характером, поскольку представляло из себя исследование так называемой «интеллектуальной истории» (т.е. истории человеческой мысли) исключительно через литературу и ее культурный контекст. Однако стремления С. Козлова преобразовать новый американский историзм в российский историзм оказалась безуспешной, поскольку с подобным инструментарием невозможно рассмотреть текстовые материалы с объективной точки зрения.

Один из западных структуралистов, Х. Уайт, в работе «Метаистория» 1973 [25] года провозглашает идею о том, что исторические сочинения не отображают объективно социальные процессы, а приукрашивают ее с помощью нарратива, характерного для художественной литературы. Современным филологом О.А. Проскуриным предпринималась попытка адаптировать данный метод в рамках отечественного структурализма. Так, Проскурин выпускает сборник статей «Литературные скандалы пушкинской эпохи» (2001) [22]. В данной работе охвачены некоторые, несвязанные между собой любопытные частные случаи: например, «литературные подтексты арзамасской речи С.Уварова» или «литературно-полемический контекст шалости Пушкина», но в рамках данных исследований не хватает систематизированных выводов.

Также можно упомянуть, что в начале 2000-х российский литературовед А.Зорин опирался на идеи американского антрополога К. Гирца. Так, американский структуралист рассматривал семиотику, знаки и символы как идеологический фундамент. С его позиций, когда человек осваивает неизвестное для него окружение, то он интерпретирует его через близкие и понятные ему знаки и символы. И данные метафоры в итоге преобразуются в самостоятельные шаблоны, по которым определяют то или иное явление. С позиции А. Зорина, эти символы обладают наиболее длительной жизнью в рамках литературы. Так, он сопоставляет рубеж XVIII-го и XIX-го века с

концом XX века в сборнике статей «Где сидит фазан. Очерки последних лет» (2003) [12], и приходит к выводу о стремлении человечества вернуться в состояние предыдущих эпох, в «волшебную сказку». В то же время вопрос о генезисе шаблонов, связанных с культурой исследованных эпох, требует дальнейшего рассмотрения.

Итак, новые филологические инструменты так и не достигли массового распространения в рамках постсоветской науки. Через данные методы оказалось невозможным объективно рассмотреть текстовые материалы и адекватно верифицировать полученные результаты. То же самое касается и текстов стихотворного направления.

Наиболее эффективными исследованиями с точки зрения поэзии оказались измерения ритмов с графической интерпретацией. Так, фоносемантик С.Б.Бураго [8], (позднее, в 2010 году данную попытку повторит С.В.Чигарова [26]) попробовал выявить корреляцию между смысловой нагрузкой стихотворения и его уровнем звучности. В рамках данного исследования он написал работу «Мелодия стиха» в 1999 году. Однако данное исследование в большей степени делает акцент на звуковой составляющей и формальной, внешней насыщенности стихотворного текста, нежели на внутреннем содержании. Подобный подход с популярными песнями использовал американский филолог М. Огихара в статье 2018 года «The Semantic Shapes of Popular Music Lyrics: Graph-Based Representation, Analysis, and Interpretation of Popular Music Lyrics in Semantic Natural Language Embedding Space» [5].

Использование структуралистского метода, обладавшего потенциалом универсального алгоритма, в итоге оказалось тупиковым. Попытки переосмыслить инструмент усложнили прежний алгоритм, и верифицировать результаты исследований по новым методам оказалось сложнее. Однако прежние методы и некоторые структурные особенности: например, бинарные оппозиции, фактор бессознательного структурирования, сегментирование сюжета, содержания – по-прежнему вызывают интерес. Поэтому, как можно наблюдать в различных исследованиях по авторской песне, в текущий момент

многие филологи пытаются снова обратиться к прежним инструментам структурализма, в том числе и созданных в московско-тартуской школе. И, вероятно, более детальное исследование явлений, упомянутых предшественниками вскользь (например, «рифма ситуаций» Ю. Лотмана [16, с. 106]) позволит по-другому рассмотреть инструмент структурализма и его применение в изучении массовых культурных явлений, связанных с текстом.

Список литературы

1. *Derrida J. De la grammatologie.* – Paris: Minuit, 1972. – 451 p.
2. *Culler J. Story and Discourse in the Analysis of Narrative in The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* – N.Y.: Cornell University Press, 1981. – P. 169–187.
3. *Goldman L. Recherches dialectiques.* – Paris: Gallimard, 1958. – 330 p.
4. *Greimas A.-J. Sémantique structurale, 1 vol. // Les Etudes Philosophiques.* – 1966. – № 21 (3). – P. 413–415.
5. *Ogihara M. The Semantic Shapes of Popular Music Lyrics: Graph-Based Representation, Analysis, and Interpretation of Popular Music Lyrics in Semantic Natural Language Embedding Space // 17th IEEE International Conference on Machine Learning and Applications.* – Orlando: Institute of Electrical and Electronics Engineers, 2018. – P. 1249–1254.
6. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* – М.: Прогресс-Универс, 1994. – 615 с.
7. *Белый А. Собрание сочинений: Символизм. Книга статей.* – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – 527 с.
8. *Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография* – Киев: Collegium, 1999. – 350 с.
9. *Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика.* – М.: Наука, 1974. – 489 с.
10. *Горький М. О формализме // <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-86.htm> (дата обращения 21.02.2022)*

11. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. *Математика и искусство (поэтика выразительности)*. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
12. Зорин А. *Где сидит фазан. Очерки последних лет*. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 224 с.
13. Козлов С. *Де Ман / Риффатерр: полемика в контексте биографии*. *Новое литературное обозрение*. – 1993. – № 2 – С. 25–29.
14. Колмогоров А.Н. *Труды по стиховедению*. – М.: МЦНМО, 2015. – 256 с.
15. Леви-Строс К. *Мифологии. Т. 1. Сырое и приготовленное*. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
16. Лотман Ю.М. *Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов*. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
17. Лотман Ю.М. *Структура художественного текста*. – М.: Искусство, 1970. – 386 с.
18. Ман П. *Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра / Пер. и прим. С. Козлова // Новое литературное обозрение*. – 1993. – № 2. – С. 30–63.
19. *Новое литературное обозрение*. – № 42. – М., 2000. – 430 с.
20. Пропп В. *Исторические корни волшебной сказки*. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
21. Пропп В. *Морфология волшебной сказки*. – Изд. 2-е. – М.: Наука (Главная редакция восточной литературы), 1969. – 168 с.
22. Проскурин О.А. *Литературные скандалы пушкинской эпохи*. – М.: ОГИ, 2000. – 368 с. (Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 6).
23. Соссюр Ф. *Курс общей лингвистики*. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.
24. Томашевский Б. *Стихотворная техника Пушкина // Пушкин и его современники*. – Пг., 1918. – Вып. XXIX–XXX. – С. 131–143.
25. Уайт Х. *Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века*. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – 528 с.

26. Чигарова С. В. Звукосмысловая сторона стихотворения Гейне «*Ein Fichtenbaum steht einsam...*» (1821) и его переводов на русский язык // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Литературоведение. Журналистика.* – 2010. – № 3. – С. 42–50.

27. Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера // *Структурализм: «за» и «против».* – М.: Прогресс, 1975. – С. 231–255.

УДК 82.09

ББК 83

ЭВОЛЮЦИЯ ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В ПОЭЗИИ

ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Л.Г. Кихней, Московский университет имени А.С. Грибоедова,

г. Москва, Россия

Н.В. Бараханова, Северо-Восточный федеральный университет (филиал

в г. Нерюнгри), г. Нерюнгри, Россия

THE EVOLUTION OF THE URBAN TEXT IN THE POETRY

BY OSIP MANDELSHTAM

L.G. Kikhney, Moscow University named after A.S. Griboyedov, Moscow, Russia

N.V. Barakhanova, Federal Northeastern University (branch in Neryungri),

Neryungri, Russia

Аннотация. В статье впервые вычленен и структурирован городской текст О.Мандельштама с учетом таких его составляющих, как его мотивно-образная система, атрибутивный мир, пространственно-временной континуум, культурно-реминисцентный фон, мифологические прототипы и т. п. Прослежена эволюция урбанистических комплексов в творчестве поэта, и доказано, что мотивно-образные модели города в творчестве Мандельштама конца 1910-х – начала 1920-х годов и первой половины 1930-х годов 1920-х предстают как *эсхатологическая* и, соответственно, – *апокалипсическая / постапокалиптическая* картины мира. В итоге, городской текст Мандельштама трактуется не только как один из сверткестов русской литературы первой трети XX века, но и как симптом слома одной эпистемологической картины мира и замены ее совершенно иной.

Ключевые слова: городской текст, урбанистические образы и мотивы, сверткест, картина мира, эсхатологический, апокалипсический и постапокалипсические коды.

Abstract. The article for the first time singled out and structured the urban text of O.Mandelstam, taking into account such components as its motif-figurative system, attributive world, space-time continuum, cultural-reminiscence background, mythological prototypes, etc. The evolution of urban complexes in the works of the poet is traced, and it is proved that the motif-figurative models of the city in the works of Mandelstam of the late 1910s – early 1920s and the first half of the 1930s – 1920s appear as eschatological and, accordingly, apocalyptic / post-apocalyptic picture of the world. As a result, Mandelstam's urban text is interpreted not only as one of the supertexts of Russian literature of the first third of the 20th century, but also as a symptom of the breakdown of one epistemological picture of the world and its replacement with a completely different one.

Key words: urban text, urban images and motifs, super-text, picture of the world, eschatological, apocalyptic and post-apocalyptic codes.

E-mail: lgkihney@yandex.ru; nata.priwet@mail.ru

Объект научного интереса в настоящей статье – пространственные модели Осипа Мандельштама, связанные с семантикой отнюдь не природного (как это было в поэзии XIX века), но городского локуса.

Почему Мандельштам как и другие выдающиеся поэты модернистской ориентации в начале прошлого века вдруг начали воспевать и проклинать город уже не как среду обитания горожанина, а как некую онтологическую сущность, обретшую самостоятельное бытие? И какова трансформация городских мотивов в стихах Мандельштама? Как изменились атрибутивные мотивы и сюжеты, воплощающие его понимание города? Этими – далеко не праздными для историков и теоретиков литературы – вопросами в их системной целостности задаемся мы в настоящем исследовании. Заметим, что подобные разработки относительно поэтов Серебряного века, стали своего рода трендовой тенденцией филологического знания. Однако зачастую в статусе «городского текста» выступает любой урбанистический образ в творчестве писателя, всякое упоминание города. Между тем, в строгой формулировке городским текстом имеет право называться только образно-мотивный комплекс, связанный с городской семантикой, которая структурирует и организует его именно как некую «текстовую» целостность.

В основе нашей методологии лежит понятие сверх-текста русской литературы, которое было обосновано в трудах Ю.М. Лотмана [10], С.П.Гурина [4] и В.Н. Топорова [17] и ряда других ученых, разрабатывающих понятие городского текста.

Так, по представлениям ученых-культурологов, в широком смысле город – это способ окультуривания и структурирования масштабного пространства, введение человеческого измерения в природный мир. Город-идея, по мнению Л.Стародубцевой [15, с. 213–226], преобразовывает, преображает среду обитания специфическими средствами (такими, как архитектура, планировка и др. функционально-эстетические способы градостроительства).

Город имеет особые свойства, характерные структуры, которые делают его принципиально новой, семиотически насыщенной средой человеческого обитания. В итоге город – становится культурной семиосферой, не только средоточием цивилизации и культуры, но и подчас и неким сакральным топосом, на которую накладывается сетка символично-мифологических представлений. Так, Вяч. Вс. Иванов описывая модель идеального «радиально-концентрического» «сверх-города» великого архитектора Ле Корбюзье, проводит аналогии с геометрией древних поселений, устроенных по мифологическим архетипическим принципам [8, с. 407–409]. Город структурирует пространство и, собирая ценности культуры, «всегда устремлен вверх, поднимается на холмы, возвышается высотными домами, как будто желая стать Небесным Иерусалимом» [4].

Город противостоит внешним стихийным силам природы и пытается привнести внутреннюю гармонию в отношения человека и природы, он может превратиться в город-сад [11]. Кроме того, город воплощает идею организации пространства обитания человека (соотносясь с понятиями род / дом / родина), включая различные формы телесности: самого человека и внешнюю «телесность» (жилища, здания, улицы). Город-тело интерпретируется В.Н.Топоровым как продолжение человека вовне, это символическое тело человека, культурное, социальное, коллективное тело [18, с. 121–132]. Город — это проекция сознания

человека во внешнее пространство. Быть горожанином – значит “городить”, определять, структурировать мир вокруг себя и самого себя, «строить храм и храм своей души» [11].

* * *

Знаменательно, что Мандельштам, по праву считавший себя истым горожанином, петербуржцем, в первом же своем проакмеистическом сборнике – «Камень» (1913, 2-е изд. – 1916) сделал город предметом эстетического осмысления. Пристальное внимание молодого поэта к облику современного города, который он знал с детства, не ускользнуло и от современников. Так, Н. Гумилев в рецензии на 2-е издание «Камня» называет Мандельштама «поэтом современного города»: «Встречные похороны, старик, похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжелых шубах, — все приковывает его внимание... <...> Хотя чаще всего он думает об архитектуре, о твердых парижской Notre Dame и Айя-Софии» [4, с. 159].

Чем же обусловлено столь активное обращение поэта-акмеиста к городской теме? Прежде всего тем, что город для него — это всегда творчески осмысленное вмешательство в природу, упорядочивание бессистемного и спонтанного природного бытия, в результате чего и возникает «обжитый» мир культуры-цивилизации. Поэтому практически в каждом из «городских» стихотворений, вошедших в «Камень», явно или подспудно присутствует бинарная оппозиция «природа — культура» [ср.: 9, с. 8].

Если микрокосм в мифологической системе раннего Мандельштама — это дом, то макрокосм – это город. Заметим, что, по Мандельштаму, некультуренное и необжитое пространство вне города – хаос (поэтому у него, начиная с 1912 года, когда он мыслит себя в акмеистической парадигме, практически нет стихов о природе). Представления о строении макрокосма соответствуют в большинстве мифологических традиций представлениям о формах человеческого общежития и культуры – мифологеме города, также входящей в мифологическую модель мира.

Так, уже в одном из первых акмеистических стихотворений Мандельштама-акмеиста «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912) противопоставлены два

образных ряда — природный и городской: «луна» и городские (очевидно, башенные) часы. Их «светлый циферблат» [12, с. 79] отныне выступает функциональной, а, возможно, и онтологической заменой луны как традиционного романтического символа. Этим стихотворением, считает Н.Гумилев, Мандельштам «открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении» [4, с. 132].

Важно отметить, что культура и цивилизация у Мандельштама выступают как тождественные понятия (при этом они ни в коем случае не антиномичны, как это было у Блока). И пространство, в котором, по Мандельштаму, культура-цивилизация (как некое «органическое» тело) может, наподобие многолетнего растения, произрастать, цвести и умирать, — это пространство города.

Рукотворный мир городской культуры в сборнике «Камень» противостоит не только природной стихии (мысль, идущая еще от «Медного всадника» Пушкина), но и небытию, пустоте. В программной статье «Утро акмеизма» поэт пишет: «Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» [13, с. 143]. Подобный поворот мысли показывает, что образы городской архитектуры, в частности, готических соборов, для Мандельштама — обретают едва ли не символический смысл, становясь знаком творческого противостояния «пустоте небес». Таким образом, в подтексте этого рассуждения скрыта внутренняя вертикаль городского ландшафта Мандельштама: его город не раскинулся по горизонтали, а устремлен ввысь, чему, собственно, способствует семантическая переключка слов «город» и «гора». В целом же городское пространство у Мандельштама предстает и как открытая система, и как «закрытая капсула». Своеобразие «ландшафтной поэтики» поэта, по справедливой мысли Е. Завадской [7, с. 26–32], состоит в сворачивании пространственного континуума, которое идет параллельно с расширением «внутреннего» пространства, что и определяет своеобразие «языка пространства» у Мандельштама [7, с. 30]. Разделяя эту мысль, уточним, что речь здесь должна

идти не о природно-космическом пространстве, но сугубо о городском топосе, пронизанном «телеологическим теплом» человеческого существования.

Вот почему торжество и апофеоз города как пространственной составляющей культуры выражается в «Камне» прежде всего в стихотворениях архитектурной тематики, а на жанровом уровне в организации материала в виде лирических зарисовок, каждая из которых посвящена тому или иному памятнику городской архитектуры, городским жанровым сценкам («Лютеранин», «Казино»), петербургскому ландшафту («Дворцовая площадь», «Дев полуночных отвага...», «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...»).

К собственно «архитектурным» стихотворениям относятся «Айя-София» (1912), «Notre Dame» (1912), «Адмиралтейство» (1913), «На площадь выбежав, свободен...» (1914). Они объединены не только общей темой, но и принципом ее осмысления. Во всех четырех стихотворениях воссоздан целостный – пространственно-материальный – образ архитектурного памятника, но одновременно показан и процесс его создания, как вещи, которая не только заполняет пустоту, но «собирает» пространство и преобразует («спрессовывает») время. Архитектурные мотивы в «Камне» органически связаны с образом Петербурга-Петрограда, в названии которого — через этимологию имени Петр (в переводе означающего камень) – как бы уже заложена семантика «камня» (строительного материала петербургских зданий). Петербург, трактуется поэтом (вслед за Пушкиным) как город Петра Первого (ср.: «Петра созданье»). Именно мотив камня получает в «петербургском тексте» Мандельштама доминирующее значение. Петр – камень, следовательно, Петербург – это не только город, построенный Петром I в честь апостола Петра, но и каменный город, Камень-город. Не отсюда ли и название первой книги стихов Мандельштама?

Наиболее концентрировано образ Петербурга воплотился в «Петербургских строфах» (1913). Это стихотворение можно считать квинтэссенцией «городского текста» раннего Мандельштама. Прежде всего, в нем поражает амбивалентность воплощения образа Петербурга. Это и сновидческий, миражный город-миф, сотканный из литературных аллюзий. И в то же время, это вполне конкретный

город, живущий своей жизнью, данный в бытовых мелочах и обыденных проявлениях:

Черпали воду ялики, и чайки
Морские посещали склад пеньки,
Где, продавая сбитень или сайки,
Лишь оперные бродят мужики [12, с. 85].

Первый аспект художественного восприятия связан не только с литературной традицией, идущей от «Медного всадника», но и с личностным восприятием города поэтом, отраженным им в книге воспоминаний «Шум времени» (1923), написанной уже после революции. Так, в главке «Бунты и француженки» Мандельштам писал: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался — и бежал, всегда бежал. Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры, угрозой разрушенья, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками шрифта нечитаемых книг Бытия, заброшенных в пыль на книжную полку шкафа, ниже Гёте и Шиллера, и клочками черно-желтого ритуала» [13, с. 13].

Воплощая образ Петербурга, Мандельштам опирается на «литературный миф», воссозданный в художественных произведениях русских классиков (Пушкина, Гоголя, Достоевского) и современников (Анненского и Блока). Прежде всего, автор апеллирует к «петербургским текстам» Пушкина – в прямых отсылках к центральным героям «Евгения Онегина» и «Медного всадника». Ср.:

Тяжка обуза северного сноба –
Онегина старинная тоска; <...>
Чудак Евгений – бедности стыдится... [12, с. 85].

Подспудно – через желтый цвет – в стихотворение вводится метонимическая отсылка к городскому тексту Гоголя, Достоевского и Анненского, на что

указывали М.В. Тростников [19, с. 16], В.Н. Топоров [16, с. 360]. Отсюда можно сделать вывод, что начало «Петербургских строф»:

Над желтизной правительственных зданий

Кружилась долго мутная метель, –

представляет собой «сборную цитату». Непосредственно восходя к началу стихотворения «Петербург» Анненского («Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты»), одновременно реанимирует воспоминания о «петербургском тексте» Гоголя и Достоевского. В частности, упоминание в контексте 1-й строфы такой образной детали, как «шинель» (И правовед опять садится в сани, / Широким жестом запахнув шинель), – имплицитная отсылка, конечно же, к гоголевской «Шинели», тем более, что в финале стихотворения появляется «стыдящийся бедности» Евгений как литературный предшественник героя гоголевской «Шинели».

В 4-й строфе мандельштамовского стихотворения можно увидеть другие скрытые цитаты из И. Анненского, которые как бы вобрали в себя «петербургский миф» XIX века. Так строка Мандельштама: «Тяжка обуза северного сноба» – почти дословная цитата из стихотворения «Снег» (ср.: «Полюбил бы я зиму, / Да обуза тяжка...» [1, с. 114]), но одновременно это и открытая отсылка к Пушкину (ср. далее: «Онегина старинная тоска»), воссоздавшему в «Евгении Онегине» один из ярчайших «литературных портретов» северной столицы.

Фактически свое стихотворение Мандельштам «разыгрывает» как полемический диалог предшествующих «петербургских текстов», прежде всего «анненского» и «пушкинского» (квинтэссенцией которого является, конечно, «Вступление» в «Медном всаднике»). Если в символистской концепции Анненского (наследующей гоголевско-достоевскую традицию) Петербург несет в себе дионисийское, стихийное начало и трактуется как «марево», наваждение, ирреальное видение, «проклятая ошибка», то в пушкинской картине Петербурга главенствует аполлоническое начало, обуславливающее гармонически-завершенный образ города. В 1-й строфе «Петербургских строф» отдана дань «дионисийской» ипостаси «петербургского текста», но, уже во 2-й строфе

побеждает аполлонический его облик. К финалу стихотворения формируется уже собственно мандельштамовская топика Петербурга, пронизанная «солнечной» гармонией, однако подспудно хранящая память и о «дионисийском» разгуле стихии. Мандельштам, разумеется, понимает, что «дионисийский» аспект «петербургского мифа» также восходит к «Медному всаднику»; вот почему в финале его стихотворения появляется «жертва стихии» – «чудак Евгений», вносящий диссонирующую ноту в аполлонический облик города.

В образ «державной» столицы проникают и другие диссонирующие черты. Одическая «монохромность» пушкинского изображения «града Петрова» (ср. во «Вступлении»: «красуйся град Петров...») в «Петербургских строфах» нарушена стиливыми контрастами, цель которых подчеркнуть антиномичность «души Петербурга». Вот почему в одном ряду оказываются «посольства полумира» и «склад пеньки», Адмиралтейство и «оперные мужики». Петербургский универсум в мандельштамовском изводе соединяет в себе имперскую мощь и будничную суету; цивилизованность и сугубо российскую кондовость; пышность, державное величие и бедность, сирость (ср.: «И государства жесткая порфира, / Как власяница грубая бедна»).

То преодоление сопротивления материала, которое в «Медном всаднике» представлялось едва ли не демиургическим актом «строителя-чудотворца» (не случайно город у Пушкина не построился, а «вознесся!»), у Мандельштама оказывается результатом огромного труда, титанических усилий. Вот почему тяжесть становится одним из лейтмотивов «Петербургских строф» («Россия отдыхает тяжело»; «Тяжка обуза северного сноба»), символизируя новый аспект мандельштамовской концепции национальной культуры и российской государственности – как некоего «соборного» труда, «пота и опыта» всего народа. Об этом прямо свидетельствует появление мотива тяжести и в других «петербургских» стихотворениях. Ср., в частности, в стихотворении «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...»: «Россия, ты – на камне и крови – / Участвовать в твоей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови!» [12, с. 88]. Не случайно Мандельштам прибегает к намеренно «антиэстетичным» эпитетам и сравнениям:

его Россия «чудовишна, как броненосец в доке». Однако «чудовищность» здесь того же семантического регистра, что и «чудовищные ребра» в стихотворении «Notre Dame»: этот эпитет несет в себе смысловую энергию стихийной мощи и потенциальной (пока еще не просветленной) силы.

Завершая анализ «Петербургских строф», отметим, реминисценции и отсылки к литературным текстам предшественников не только маркируют связь Мандельштама с литературной традицией, но и воплощают идею культурно-исторической памяти, которую может сохранить только «тело города». Петербург Мандельштама всегда «помнит» о своем прошлом — не только реальном, но и литературном. Причем переключение цитатных слоев как бы обнаруживает и наслаивание разновременных — реальных и мифологических — пластов. Отсюда в последней строфе «Петербургских строф» сквозь топику современного города вдруг проступает блоковская цитата из «Шагов Командора» (ср.: «Пролетает, брызнув в ночь огнями, / Черный, тихий, как сова, мотор» [3, с. 80]), а «самолубивый, скромный пешеход» оказывается героем «Медного всадника».

Условием подобного соединения служит, с одной стороны, постоянство городского топоса как средоточия и универсума культуры, а с другой стороны, — архетипическая суть конфликта государства и частного человека, заданного, согласно цитатной логике Мандельштама, в «Медном всаднике» Пушкина.

Наряду с мифологизированной семантикой города, воссозданной в образе Петербурга, Мандельштам обращается к городу как таковому, к идее метагорода. Таковым в его авторском урбанистическом мифе в сборнике «Камень» выступает Рим, как некий «сакральный» центр городской семиосферы, урбанистической Вселенной. Не случайно ряд стихотворений «Камня» построен на римских ассоциациях («Пусть имена цветущих городов...», «Европа», «Encyclusa», «Посох», «Обиженно уходят на холмы...», «Поговорим о Риме — дивный град...», «С веселым ржанием пасутся табуны...»).

Образ «Вечного города» перекликается с образом Петербурга. Более того, Мандельштам идет дальше: на примере Рима он утверждает тождество природы и города. Вечный город оказывается не только средоточием цивилизации, но и

квинтэссенцией природы: природа и культура моделируют друг друга. Эта идея композиционно развернута в стихотворении «Природа — тот же Рим...»:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи [12, с. 96].

Стихотворение построено по зеркальному принципу: Рим отражается в природе, а природа – в Риме. Слияние обоих начал в метафорических образах («форума полей», «колоннады рощ») приводит к утверждению принципа тождества, когда закономерности одних явлений можно понять через другие: «Нам незачем богов напрасно беспокоить – / Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать, / Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!» [12, с. 96]. Смысловое тождество поддерживается «графической» зеркальностью: слово «Рим» при чтении справа налево читается как «мир», что как бы обуславливает уподобление этих понятий друг другу.

Идея соотнесенности природы и культуры становится одной из доминантных тем в «Камне». Она воплощается, прежде всего, в стихах, насыщенных «римскими» античными и литературными реминисценциями. Ср., например, стихотворение «Обиженно уходят на холмы...», где возникает метафора «овечьего Рима», в результате чего образ города начинает двоиться и сквозь социокультурные концепты «вечного города» проступают, как и в стихотворении «Природа – тот же Рим...» природные реалии.

* * *

Если «городской текст» в «Камне» олицетворял универсум культуры и цивилизации, то, начиная с «Tristia» (1922), образные парадигмы «города» несут в себе идею гибели культуры.

Знаменательно, что гибельные мотивы возникли в городском тексте Мандельштама еще до катастрофических сдвигов истории, поэтому они в стихах 1916 года, вошедших в «Tristia», воплощались в модальности будущего времени, в статусе предсказания. Ср.: «В Петрополе прозрачном мы умрем...». Но

петербургская эсхатология неизбежно приводит поэта к «петербургскому мифу», ибо у истоков последнего стояло предсказание царицы Авдотьи: «Быть пусту месту сему!», усугубленное последующими литературными (и прежде всего пушкинскими!) интерпретациями этого проклятия. Поэтому если в «Камне» Мандельштам наследовал первый – гармонически-креативный аспект «петербургского мифа», развернутый во «Вступлении» к «Медному всаднику», то в «Tristia» – реализовался второй – дионисийско-эсхатологический – его аспект, развернутый Пушкиным в 1-й и 2-й частях его знаменитой поэмы.

Дионисийско-эсхатологическая ипостась «петербургского мифа» в пушкинском изводе неразрывно связана с мотивом наводнения, с бесчинством вышедшей из берегов Невы. Подключаясь к этому мифу, Мандельштам скрещивает «невские» реалии («невская волна», «набережная северной реки») с топосом античного царства мертвых. Ср.:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година [12, с. 112].

Семантика смерти в процитированном стихотворении выражается также в том, что над городом властвует не Афина-воительница (что было бы логично, если вспомнить, что стихотворение писалось в год войны), а Прозерпина, богиня царства мертвых. Убывание, истаивание плоти, характерное для царства мертвых обуславливает и семантику «прозрачности» Петрополя: у Мандельштама «прозрачность» – атрибут «чертога теней», царства Прозерпины (не случайно в «летейском» цикле этот эпитет становится лейтмотивным).

Причем «петербургский миф» воплощается в «Tristia» стадийно: сначала он разыгрывается в провиденциальном ключе и строится не на воспоминании о катаклизмах, имевших место в прошлом (как это было у Пушкина), а обращен к катастрофам будущего. Но первая эсхатологическая стадия переходит во вторую – апокалиптическую стадию – уже в пространстве второго сборника. Так, если до революции мотив надвигающейся всеобщей смерти воспринимается лирическим

героем в модальности будущего времени («мы умрем»), то в стихотворениях, написанных в 1917–1918 годах («Кассандре», «На страшной высоте блуждающий огонь...», «Сумерки свободы») – гибель Петербурга мыслится уже как настоящее, то есть Мандельштам воспринимает происходящее как своего рода «апокалипсис нашего времени».

Отсюда апокалипсические «знаки», отсылающие к новозаветной эсхатологии. Так, в стихотворении «На страшной высоте блуждающий огонь...» явные библейско-апокалипсические коннотации обретает образ «звезды», шестикратно (!) повторенный в лирическом тексте. Мало того: автор выстраивает в тексте астральную парадигму, в которую – помимо «звезд» входят парафрастические образы «блуждающего огня» и летящего в вышине «чудовищного корабля»:

Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет...
Зеленая звезда, – в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает [12, с. 121].

Метафора России-корабля, имплицитно заданная еще в «Адмиралтействе» («фрегат», «воздушная ладья», «ковчег») и продолженная в «Петербургских строфах» сравнением «чудовищной» России с «броненосцем в доке», в «Tristia» получает новое семантическое наполнение. В корреляции с тропеическими структурами «городских» стихотворений «Камня» становится понятным, что «чудовищный корабль», несущийся «на страшной высоте», – это Россия.

В проекции на 8 главку «Апокалипсиса» становится понятна зловеще-роковая семантика блуждающей звезды-кометы, а также находит объяснение авторское сближение небесного светила с водной стихией («О, если ты звезда, – воды и неба брат...»), ибо «звезда» в Откровении Иоанна Богослова «падает» на «реки» и «источники вод». Ср.: «Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде Полынь...» (Откр. 8: 10–11). Апокалипсической ассоциацией

со звездой-полынью объясняется и выбор цветового эпитета к звезде – «зеленая», о закономерности выбора которого свидетельствует его двукратный повтор.

Мандельштам находит эсхатологические прецеденты в историко-мифологическом дискурсе и выстраивает своего рода образную парадигму городов, обреченных на гибель. Конец петербургского периода истории проецируется Мандельштамом на исторические ситуации гибели великих городов. Так, в роли эсхатологических прецедентов выступает «дряхлая Венеция» XVIII века («Венецианская жизнь»), Москва эпохи «смутного времени» «На розвальнях, уложенных соломой...», Троя накануне падения «За то, что я руки твои не сумел удержать...», Иерусалим накануне Вавилонского пленения («Среди священников левитом молодым...»). При этом инвариантным образом здесь остается все-таки Петербург. Более того, эническое совмещение в одном пространстве разновременных реалий приводит к поразительному эффекту смысловой интерференции. Мандельштам мастерски использует прием образного скрещивания – мифологические мотивы сливаются с современностью, пространство переживания – с внешними реалиями. В этом феноменологическом пространстве гибель Трои воспринимается как мифологическая параллель гибели Петербурга, столицы российских царей (ср.: «Где милая Троя? Где царский, где девичий дом? / Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник» [12, с. 134]).

Эсхатологический облик города органически дополняет еще одна его ипостась – театральная. Анна Ахматова в «Листках из дневника» заметила, что Мандельштам увидел Петербург 1920 года «как полу-Венецию, полутеатр» [2, с. 157]. «Театральная» ипостась города ярче всего отразилась в стихах «Чуть мерцает призрачная сцена» (1920), «В Петербурге мы сойдемся снова» (1920), «Венецианская жизнь». Два первых стихотворения построены на антиномии «сценических подмостков» и «улицы», «театрального легкого жара» и «советской ночи», переходящей в зловещий образ «всемирной пустоты». В «театральном» цикле Мандельштам сочетает в пространстве одного произведения контрастные смысловые ряды, выражающие стихию скифства и гармонию культуры. Символами высокого искусства становится лейтмотивный комплекс образов. Это

и «бабочка» летающая среди вороха шуб в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...», вызывающая ассоциации со словом-Психеей и с душой-Психеей. Это и «роза», которую «кутают в меха». Это и «живая ласточка», упавшая «на горячие снега». В то время как такие образы, как «косматость», «шубы», «меха», «овчина», улица, «снега», становятся контекстуальными символами «скифства». Отсюда упования лирического героя, обращенные к культуре-Эвридике: «Ничего, голубка-Эвридика, что у нас студеная зима».

В рамках петербургской эсхатологии мотив умирания города парадоксально сочетается с мотивом небывалого взлета культуры. Факт физической и социальной смерти, по мысли Мандельштама, знаменует собой предсмертный взлет, цветение культуры, многоголосие которой он в одной из своих статей сравнивает с «семиствольной цевницей» «в комнате умирающего».

Таким образом, в «городском тексте» пред- и постреволюционного периода воплощена мандельштамовская концепция бытия культуры в переломные эпохи истории. Причем слияние семантических полей «гибели» и «культуры», приводит к появлению мотива «праздничной», театрализованной смерти (ср.: «На театре и на праздном вече / Умирает человек»). Этот мотив многократно варьируется в стихотворении «Венецкая жизнь» в образах, лексически связанных с семантикой смерти.

* * *

В стихотворениях последнего творческого периода Мандельштама (1930–1937) Петербург трактуется уже как город, ушедший в прошлое, в небытие смерти, погрузившийся в глубины памяти («Ленинград, 1930»; «С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931; «Помоги, господь, эту ночь прожить...», 1931). В сущности, Петербург, с детства знакомый поэту, становится «пространством смерти»: «В Петербурге жить – словно спать в гробу» [12, с. 169]. Причем это пространство проецируется уже не на мифологические (летейские) мотивы, но имеет вполне конкретные социально-бытовые приметы, внятные современникам: «Петербург! У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса...» [12, с. 168].

Творческое внимание поэта, начиная с начала 1930-х годов, занято Москвой. Обращение поэта к «московскому тексту» обусловлено прежде всего биографическими причинами – переездом четы Мандельштамов в Москву. Но для позднего Мандельштама Москва становится воплощением двуединой идеи – постэсхалогического краха культуры и ее одновременного возрождения в неких новых формах.

С одной стороны, Мандельштам называет Москву «курвой», пишет о «московском злом жилье», о «халтурных стенах» московских квартир, в которых «...из раковин кухонных хлещет кровь...» и т. д. С другой стороны, гибель старой культуры приводит к появлению новых форм культурного строительства, что ассоциируется у Мандельштама с «деревянными срубами».

Именно этот образ становится центральным в стихотворении «Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...» (1931), становясь метафорой градостроительства и шире – новой модели творчества – в ситуации культурного «одичания»:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье, –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье... [12, с. 175–176].

Причем еще до появления самой лексемы «сруб» в образе речи проступает древесно-строительная семантика «сруба» – через метафоры «смола кругового терпенья» и «деготь труда». Слово «сруб» в русском языке имеет несколько значений, и все они реализуются в тексте. Так, в первой строфе появляется образ колодца, а из контекста второй строфы ясно, что сруб – это тот же

колодец. Исторически, этимологически эта замена вполне оправдана: всякий колодец «одевается срубом» (Вл. Даль).

В первой строфе колодец является развернутой метафорой «речи»: «...Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима...». Но почему у Мандельштама колодец новгородский? Думается, здесь не столько географическая аллюзия, сколько лингвистическая: этот эпитет через внутреннюю форму слова (новый город) опять-таки оказывается соотнесенным со срубом! В словаре Вл. Даля читаем: «Встарь, когда новые города, т. е. укрепления, основывались по произволу князей, говорили: срубить город, городок, обнести место рубленую, прочною оградой, срубить ворота, вежи и внутри несколько изб, это были первые кремни, кремни» [6, с. 305].

В то же время исходное значение «колодца» мотивирует и образ воды, текстуально и семантически сближенный со звездой. Колодезная вода должна быть «черна и сладима», чтобы отразить звезду, но звезда уже как бы плавает в воде («...отразилась семью плавниками»). Сама атрибутика рыб (плавники) здесь не случайна (рыба у ранних христиан символизировала Иисуса Христа), да и число плавников-лучей, очевидно, имеет знаковый характер, отсылая к христианской семантике числа 7, что в сочетании со звездой ассоциируется с ситуацией знаменования Рождества. Таким образом, вода / звезда знаменует строительство нового города и одновременно освящает его.

Во второй строфе, наконец, названо ключевое слово стихотворения, которое в контексте строки – «Обещаю построить такие дремучие срубы...» — обозначает бревенчатую избу, построенную, согласно Далю, вчерне, «без полу, накату и крыши» [6, с. 306]. Эпитет дремучий придает срубам смысловой оттенок строительства в вековом лесу, непроходимой чаще. Получается, что поэтическое строительство, зодчество в условиях «нового мира» программно опрощается: вместо готического собора – дремучая изба (ср., с одной стороны, с «древними срубам» в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...», с другой – с «овечьими городами» в «Грифельной оде»).

Но сруб в контексте следующей строки, завершающей вторую строфу, вновь наполняется колодезной семантикой, причем колодец–сруб обретает зловещий смысл. Как понять обещание построить «срубы», в которых бы «татарва опускала князей на бадье»? Конечно, речь идет о поэтическом языке, который, освобождаясь от стилистических напластований, возвращается к «дремучим» татарским корням. В таком случае поэтическое строительство мыслится как устремление к истокам: не вверх, а вглубь, а сруб-колодец оказывается синонимичным роднику.

Но не все так идиллично. Образ казнимых князей (опускаемых в колодец «татарвой») шокирует. Откуда вообще взялась тема казни в стихотворении о поэтическом творчестве? Думается, что Мандельштам ее «вытянул» из внутренней формы слова «сруб». Для процесса восприятия характерна обратная последовательность: картина жестокого насилия высвечивает в лексеме «сруб» уже не колодезную и не «домостроевскую» семантику, а его «морфогенез» («сруб» – от «срубить») и ближайший узуальный контекст: «срубить голову». Мандельштам прекрасно понимал логику тоталитарного режима и не раз говорил, что нигде так серьезно не считаются с поэзией, как в России, потому что в России «за стихи убивают». И готовится, «прицеливается» к смерти. Ахматова в «Листках из дневника» пишет, что он прямо говорил ей об этом в феврале 1934 года [2, с. 164].

Причем из молитвенного обращения к «отцу», «другу», «помощнику» – русскому языку – ясно, что поэт просит сохранить, прежде всего, его потаенную речь – стихи о трагедии времени. Ведь именно они имеют «привкус несчастья» и именно они более всего подвержены исчезновению, ибо уже вне закона. И за их сохранение – не в печати, но в логосной «природе» русского языка – он готов умереть на плахе: «И для казни петровской в лесу топориче найду».

Образы «новгородских колодцев» и «городков», несут в себе семантику «нового города», «новой жизни», «новой архитектуры», противопоставленной городу европейского типа, европейской культуре. Эта идея воплощается в

мотиве буквального застраивания Москвы, что в ретроспективной проекции на "Камень" воспринимается как обустройство этого нового – одновременно «страшного и великого» – мира:

Люблю разезды скворчащих трамваев,
И астраханскую икру асфальта, <...>
И страусовые перья арматуры
В начале стройки ленинских домов [12, с. 179].

Важно отметить сугубо положительное восприятие лирическим героем, этого нового градостроительства. Приятие городских реалий московской жизни (при том, что Мандельштам видит весь ее ужас и шлет проклятие «московскому злему жилью»!) стало возможным потому, что поэт впервые осознал себя не маргиналом-отщепенцем, а героем-современником, человеком "эпохи Москвошвея". Именно поэтому идея «одомашнивания» мира принимает в «Московских стихах» облик гамлетовской задачи «"выправления" вывихнутого века».

После ареста и ссылки в Чердынь, Мандельштам оказался, как известно, в Воронеже, где скоро, как вспоминает вдова поэта, жить стало невозможно. Причем Мандельштама угнетало не столько бедственное материальное положение, сколько та духовная изоляция, в которой он оказался в Воронеже. В "Воронежском" цикле" одним из доминантных мотивов становится мотив проклятия города, ставшего тюрьмой поэта (ср.: «Это какая улица?», «Я в львиный ров и в пропасть погружен...», «Куда мне деться в этом январе?..»).

Мандельштам заклинает город:
Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь,
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож [12, с. 212].

Одно из самых драматических стихотворений «воронежского» периода – стихотворение «Куда мне деться в этом январе?..»:

Куда мне деться в этом январе?

Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей?
И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем... [12, с. 236–237].

Пространство открыто, но двери в него заперты: «И хочется мычать от всех замков и скрепок». Метафоры «чулки переулков», «чуланы улиц» придают пространству локальный, даже домашний характер, но эпитеты «лающие», «перекошенные» отчуждают его. «Бородавчатая темь», «мертвый воздух», скольжение, переходящее в спотыкание, сгущают атмосферу обреченности до горячечного бреда (отсюда сюрреалистический образ «угланов», символизирующих тюремную ограниченность пространства).

Это стихотворение сублимирует мотив неволи, которым пронизан весь «воронежский» цикл. Открытый город наполнен «мертвым воздухом», «деревянный короб» подобен «дремучим срубам», в которых «татарва опускала князей на бадье».

Казалось бы творчество не возможно. Но внешнее «рабство» генерирует у опального поэта полную творческую свободу. Фактически, Мандельштам преодолевает свою судьбу и обретает творческую силу и мощь. «Простор, широта, глубокое дыхание, отмечает Анна Ахматова, – проявились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен». Если город оказывается тюрьмой, то отрицанием города-тюрьмы становится его отождествление и растворение в природе, в космическом и мировом универсуме (ср.: «Чернозем», «Я живу на важных огородах...», «Заблудился я в небе, что делать?», «Еще мы жизнью полны в высшей мере...», «Стихи о неизвестном солдате»). Но если город одновременно рукотворный и природный феномен (ср. с концепцией собора – в «Notre Dame»!), то и природа, небо, мироздание в целом – тоже плод труда и опыта создателя. Не случайно поэт, выходя из замкнутого пространства города-тюрьмы (т. е. «града обреченного»), противопоставляет ему образ «Града Небесного»:

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище –
Раздвижной и прижизненный дом [12, с. 247].

Итак, у Мандельштама на протяжении всего его творчества вырабатывается своя онтологическая трактовка феномена «города». Для него «город» является своего рода «организмом» культуры, постулирующим идею тождества природы и культуры, ключевую, на наш взгляд, для формирования целостной миромодели творчества поэта.

Множество конкретных лирических воплощений темы города в его поэзии объединяется в сложное семиотическое единство, некий сверх-текст, пронизанный, как и положено всякому тексту, системными связями и соотношениями. Этот городской сверх-текст парадигматически объединяет комплекс образов, мотивов, сюжетов, которые характеризуются единой системой средств художественного выражения (например, антропоморфной метафоры, символического уподобления города и человека, интертекстуальных приемов и т. п.).

Вместе с тем, городской топос трактуется Мандельштамом как среда обитания человека, находящегося накануне апокалипсиса, в силу чего город становится мифогенным и мифопорождающим топосом, в силу чего он создает собственный городской миф, который глубоко связан с предшествующей литературной традицией, но в то же время заключает в себе новую модель городского пространства, которая «голографически» отражает как современную цивилизацию, находящуюся на грани катастрофических преобразований, так и экзистенциальное состояние человека внутри нее.

«Городской текст» в творчестве Мандельштама эволюционирует. В раннеакмеистическом воплощении темы города можно выделить конкретно-бытовую и культурно-историческую доминанты, ярко воплотившиеся в городских зарисовках раннего Мандельштама периода «Камня», где город изображается как конкретный культурно-исторический организм и трактуется

Мандельштамом как некое «хронотопическое» образование, то есть пространственно-временное целое, существующее одновременно в прошлом, настоящем и будущем.

В «Tristia» в осмыслении темы города наблюдается концептуальный перелом, совпадающий по времени с началом Первой мировой войны и усугубившийся в связи с грянувшей революцией и гражданской войной. Ввиду грозных исторических событий семантика города кардинально изменяется. В творчестве Мандельштама сублимируется провиденциально-эсхатологический миф, восходящий к мифологеме «Града обреченного», в частности, к «матричному» источнику этого мифа – «Медному Всаднику» Пушкина. Отображая в сдвинутом виде топографические реалии города (петербургские, московские, римские, венецианские), поэт творит собственную «городскую» эсхатологию, основанную на архетипических моделях «падших городов». Различным мифопоэтическим моделям города соответствуют и типы лирических героев: пророк, предвещающий последние сроки; герой, готовый пожертвовать собой ради верности умирающему городу; герой-изгой и т.п.

В «Московских стихах» и «Воронежских тетрадах» автор предлагает новую мифологическую модель градостроительства – одновременно утопическую и апокалипсическую – соответствующую параллельному сосуществованию в его творчестве «мифа конца» и «мифа начала». Однако герой его последних стихотворений в сущности, «выходит» из конкретного «городского пространства» и попадает в некое «небохранилище», «точку вечности», «Небесный Иерусалим», из которого время оказывается обозримым с обеих сторон – он видит свое прошлое и будущее одновременно. Наиболее ярко эта идея воплотилась в «Стихах о неизвестном солдате».

Список литературы

1. Анненский И. *Стихотворения и трагедии*. – Л., 1990.
2. Ахматова А. *«Листки из дневника»* // Ахматова А. *Сочинения: В 2 т.* – М., 1987.
3. Блок А. *Собр. соч.: В 8 т.* – М.–Л., 1960. – Т. 3.

4. Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. – М., 1991. – Т.3.
5. Гурин С.П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты // http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1982. – Т. 4.
7. Завадская Е.В. «В необузданной жажде пространства»: Поэтика странствий в творчестве О.Э.Мандельштама // Вопросы философии. – 1991. – № 11.
8. Иванов Вяч. Вс. Нечет и чет: Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по истории и семиотике культуры. – М., 1999. – Т. 1.
9. Колобаева Л.А. «Место человека во вселенной...» (Философия личности и видение мира в поэзии О.Мандельштама) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1991. – № 2.
10. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. XVIII: Семиотика города и городской культуры. Петербург. – Тарту, 1984.
11. Максимов Ю. Город и сад: Образы ветхого и нового рая // <http://www.glagol-online.ru>
12. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1.
13. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
14. Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. – М., 1982.
15. Стародубцева Л. В метафизических ландшафтах города // Философская и социологическая мысль. – 1993. – № 9–10.
16. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995.
17. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. – СПб., 2003.

18. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987.

19. Тростников М.В. «Я люблю на бледнеющей шири в переливах растаявший цвет...» Символика желтого цвета в лирике И.Анненского // Русская речь. – 1991. – № 4.

УДК 82.09

ББК 83

**ПИСЬМА ДАНИИЛА ХАРМСА К КЛАВДИИ ПУГАЧЕВОЙ: МЕЖДУ
БЫТОМ И ЛИТЕРАТУРНЫМ ФАКТОМ**

Г.А. Кричевский, Высшая школа экономики, Московский университет имени

А.С.Грибоедова, г. Москва, Россия

**LETTERS FROM DANIL KHARMS TO CLAUDIA PUGACHEVA:
BETWEEN EVERYDAY LIFE AND LITERARY FACT**

G.A. Krichevskiy, Higher School of Economics, Moscow University named after

A.S.Griboyedov, Moscow, Russia

Аннотация. Рассматриваются частные письма поэта Д. Хармса к актрисе К. Пугачевой осени 1933 – зимы 1934 годов с учетом подходов, к которым обращались исследователи во время изучения переписки Ф. Кафки. Кроме того, для анализа писем Д. Хармса предлагаются категории аналитической философии искусства, в частности, «эстетический опыт», который позволяет читателю оценивать бытовые письма в качестве фикционального художественного произведения, эстетического, а не утилитарного предмета, призванного вызывать удовольствие при наблюдении за речью влюбленного поэта.

Ключевые слова: эпистолярный жанр, «эстетическая преднамеренность», «эстетический опыт», «аутентичный текст», «доминирующее чувство», Хармс, Кафка.

Abstract. The private letters of the poet D. Kharms to the actress K. Pugacheva in the autumn of 1933 – winter of 1934 are considered, taking into account the approaches that the researchers used while studying the correspondence of F. Kafka. In addition, to analyze the letters of D. Kharms, categories of analytical philosophy of art are proposed, in particular, “aesthetic experience”, which allows the reader to evaluate everyday letters as a fictional work of art, an aesthetic, and not a utilitarian object, designed to cause pleasure when watching a lover’s speech.

Key words: epistolary genre, "aesthetic intentionality", "aesthetic experience", "authentic text", "dominant feeling", Kharms, Kafka.

E-mail: gkrichevsky@hse.ru.

I

Частная переписка поэтов и писателей, будучи важным элементом при создании литературной репутации, нередко попадает в поле зрения исследователей эпистолярного жанра. Переписку Толстого, Флобера, Пастернака, Цветаевой, Кафки, Хармса и многих других рассматривают как раздел эпистолярной прозы. При этом, констатируется, что такие письма обладают спецификой, отличающейся от переписки людей, не вовлеченных в литературный процесс [16; 17]. В академическом сообществе существует представление о том, что дружеские или любовные письма, написанные писателем, во-первых, демонстрируют свободу художника, на которую он не всегда способен в своих произведениях, а, во-вторых, очевидно, являются документом эпохи [2; 11]. Вместе с тем, в эпистолярных текстах писателя основополагающей является коммуникативная функция [13], важна драматургическая модель, своеобразный *«сценарный динамизм»* [21, с. 19]. Высказываются различные точки зрения относительно жанровой принадлежности эпистолярного корпуса того или иного автора. В одном случае, письма имеет смысл характеризовать в духе бахтинской теории как вторичный речевой жанр [12], либо, с другой стороны, как *«гипержанр, объединяющий несколько жанровых разновидностей»* [22, с. 71]. При этом, *«дружеское письмо становится гипержанром не информативного (или не только и не столько информативного), а фактического общения, способного реализовать и конфликтный, и кооперативный тип взаимодействия. При информативном типе общения основным становится не передача информации (сообщение), а само общение»* [28, с. 174].

В частности, письма писателей – на примере переписки Ф. Кафки – изучают в рамках бинарной оппозиции вымысел/реальность. Так, В.И.Ткаченко рассматривает нефикциональные тексты Ф. Кафки, во-первых, противопоставляя, с одной стороны, художественный текст, с другой, дневники и письма. Во-вторых, В. И. Ткаченко указывает на меняющуюся интенциональность автора в зависимости от коммуникации с конкретным

адресатом и на возможность всякий раз сформировать новый образ в глазах партнеров по переписке. В-третьих, нефикциональный текст писателя уязвим перед его эстетической установкой: *«В доверительности, интимности переписки с друзьями и женщинами Ф. Кафка видит также возможность для творческой самореализации, оттого в текстах его писем часто встречаются элементы фикциональных текстов»* [23, с. 16]. Иными словами, Ф. Кафка в доверительных письмах сохраняет писательские компетенции и авторскую установку, наблюдающуюся в художественных произведениях, что вполне можно принять за модель и для многих других авторов: *«Все творчество писателя является подтверждением того факта, что он живет в своем собственном мире, созданном на основе переплетения и сосуществования двух разных миров — мира реальности и мира вымышленного — и реализованном в большой степени в пространстве его индивидуального дискурса, репрезентированного нефикциональными текстами»* [23, с. 19].

Для преодоления оппозиций вымысел/реальность, фикциональность/нефикциональность О. Ю. Подъяпольская предлагает описывать частные и бытовые письма писателей с помощью понятия «аутентичный текст». Отметим три критерия аутентичного текста, которые обнаруживаем у О. Ю. Подъяпольской: (i) текст, упоминающий реальные события из жизни автора; (ii) текст, отсылающей к конкретной ситуации общения, ее участникам, месту и времени их дистанционной коммуникации; (iii) текст, совмещающий автора и рассказчика [18, с. 7–8]: *«С художественным текстом письмо может сблизить наличие эстетической функции, интеграция средств художественного стиля речи, использование образно-эмоциональных средств, субъективная оценка излагаемых фактов, возможность функционирования в сфере художественной коммуникации. Однако лежащая в основе эпистолярного текста установка на отражение реальной действительности, а не условного, вымышленного мира существенно отличает его от художественного текста»* [18, с. 8]. О. Ю. Подъяпольская, анализируя письма Ф. Кафки, обращает внимание на функциональные

изменения, которому подвержен массив частной корреспонденции богемского писателя: *«Переход в новую коммуникативную сферу – сферу художественной коммуникации – влияет на функциональное своеобразие эпистолярного текста. Воспринимаясь читателем как часть литературного наследия выдающейся личности, эпистолярный текст приобретает художественную ценность и апеллирует к эстетическому чувству адресата-читателя. Одной из основных функций опубликованного эпистолярного текста является также информативная функция, поскольку письмо представляет собой документальный источник информации о жизни известного человека»*. [18, с. 21].

Так или иначе, большинство исследователей эпистолярного наследия Ф.Кафки подтверждают устоявшийся тезис о том, что без рассмотрения переписки оценка его произведений будет неполной: *«Здесь нет места тому, чтобы спрашивать себя, составляют ли письма часть творчества или нет, являются ли они источником определённых тем творчества; они составляют неотъемлемую часть машины письма или выражения»* [7, с. 41]. Более того, согласно Ж. Делезу и Ф. Гваттари, письма Ф. Кафки создают влиятельную литературную маску, которую они сравнивают со своеобразным механизмом: *«Невозможно представить машину Кафки без подключения эпистолярной движущей силы»* [7, с. 37].

Случай Ф. Кафки частный, однако, тут обнаруживаются и общие закономерности. Необходимо отметить, что обычные дружеские и любовные письма поэтов и писателей могут быть включены, по сути, в обсуждение *“проблемы соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта”* [34, с. 431], проблемы, которую поставили представители русской формальной школы. Ю. Н. Тынянов объясняет на основе принципа функциональности, как именно частное письмо, считавшееся в одну эпоху разделом бытовой переписки, в другое время становится художественным явлением: *«Существование факта как литературного зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотносённости либо с*

литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами — от функции его. То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается. Так, дружеское письмо Державина – факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи – факт литературный» [27, с. 273].

При этом, как отмечают и видные западные слависты, в определенные моменты литературного процесса, в частности, во времена Пушкина, бытовые события, отраженные в переписке, подчеркнута эстетизировались: *«Светские формы общения превращались в эстетическую категорию, а литературные образцы моделировали светское поведение и его оценку»* [24, с. 13]. Подчас письма как раздел эпистолярной прозы, если использовать выражения Р.М.Лазарчук, *«вмешиваются в литературу, забегают вперед литературы»* [14, с. 4].

Трансформация письма как бытового феномена в сугубо литературный происходит, по мнению Л. Я. Гинзбург, на основе понятия «эстетическая преднамеренность»: *«Образ человека строится в самой жизни, и житейская психология откладывается следами писем, дневников, исповедей и других «человеческих документов», в которых эстетическое начало присутствует с большей или меньшей степенью осознанности. Эстетическая преднамеренность может достигнуть того предела, когда письма, дневники становятся явной литературой, рассчитанной на читателей — иногда посмертных, иногда и прижизненных»* [6, с. 12]. Если обычное письмо задумано с целью оказать эстетическое воздействие на адресата и одновременно на более широкую аудиторию, если его чтение допустимо не только в частной жизни, но и в публичной сфере, то есть, если присутствует «эстетическая преднамеренность», о которой говорила Л. Я. Гинзбург, то это письмо становится предметом художественной литературы.

«Эстетическую преднамеренность» можно понять и как авторскую установку, воплощенную в «эстетической структурности», на которую, в свою

очередь, влияет степень фикциональной сложности литературного жанра: *«От писем и дневников к биографиям и мемуарам, от мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность»* [6, с. 13].

Таким образом, идея о безусловном и непрерывном проникновении писем в литературу, которая объединяет концепции Ю. Н. Тынянова и Л. Я. Гинзбург, базируется, в первую очередь, на двойственности переписки поэтов и писателей, проще говоря, на *«утверждении неразрывной связи литературы с бытовой действительностью, с той «жизнью», фрагментом которой и являются письма»* [20, с. 96].

Помимо категорий «функциональность» и «эстетическая преднамеренность», превращение человеческого документа» [6, с. 12] в *«живой литературный факт»* [26, с. 265] происходит в зависимости от читательского восприятия частного письма. Уже упоминавшийся нами У. М. Тодд приводит пример такой рецепции в связи с оценкой жанровой принадлежности: *«Арзамасцы определяли жанр <...> по доминирующему в нем чувству»* [25, с. 9]. “Доминирующее чувство”, как представляется, указывает на опыт восприятия и переживания, с которым при потреблении бытового письма сталкивается читатель. «Доминирующее чувство» – это (подчеркнем еще раз) переживание, доступное читателю, опыт, который читатель получает вне зависимости от того, является ли переписка художественным вымыслом или представлена как бытовое письмо.

В оптике эпистолярной теории письма писателя обретают художественный смысл, становятся частью фикциональной литературы, позволяя переживать особый эстетический опыт и расцениваются читателем как одно из произведений в общем ряду других поэтических или прозаических текстов одного и того же автора.

В связи с этим мы задаем **вопрос**: в какой мере реальная переписка Даниила Хармса с актрисой Клавдией Пугачевой может быть рассмотрена как факт литературы, как переживание особого «эстетического опыта».

Объект нашего изучения – девять писем Хармса к актрисе Пугачевой, написанные осенью 1933 – зимой 1934 гг. Впервые письма опубликованы в апрельском номере журнала “Новый мир” в 1988 г. [31].

Предмет – образ влюбленного Д. Хармса (“A Poet in Love”), который в его прозе встречается нечасто.

Цель – выявить особенности выражения влюбленности Д. Хармса по отношению к А. Пугачевой.

Новизна состоит в том, что рассматриваются реальные письма Д. Хармса с точки зрения категории «эстетического опыта», на основе чего читательская рецепция бытовой переписки соотносится с восприятием вымышленного художественного произведения.

Гипотеза, размышления над которой мы хотели бы здесь представить, состоит в том, что реальная частная переписка Д. Хармса с К. Пугачевой **в момент ее первой публикации** в апреле 1988 года журналом «Новый мир» обрела черты эпистолярной прозы, сравнимые с параметрами восприятия вымышленного эпистолярного произведения. Тот «эстетический опыт», который переживал читатель, сравним с опытом чтения эпистолярного романа или эпистолярного фрагмента не только и не столько по причине «эстетической преднамеренности» автора, но и потому, что читатель настроен на получение эстетического удовольствия от потребления частных писем Д. Хармса к К.Пугачевой. Говоря проще, Хармс хотел произвести впечатление на Пугачеву, выражал свои чувства, информировал о желании находиться рядом, а в результате чтения, состоявшегося более, чем через полвека, его письма стали настоящим художественным произведением, почти материальным эстетическим объектом. На эту особенность чтения как особого опыта обратил внимание М. Бланшо: *«Характерная черта чтения и его своеобразие проясняют своеобычное значение глагола «делать» в выражении: «оно делает так, что произведение становится произведением»* [4, с. 196].

II

Таким образом, будем исходить из допущения, что, во-первых, чтение является процессом приобретения эстетического опыта применительно к литературному тексту. Во-вторых, письма писателя, являясь вторичным речевым жанром, в бахтинской терминологии, представляют собой также гипержанр, включающий различные жанры, структурированные в зависимости не столько, от референтивной функции текста (согласно Р. О. Якобсону), а от фатической и метаязыковой [36, с. 198–202]. В-третьих, для анализа писем писателя имеет смысл применять продуктивное понятие, введенное О.Ю.Подъяпольской, «аутентичный текст» [18], в котором автор совмещает вымысел и реальность с учетом постоянной установки на выражение. В-четвертых, читатель воспринимает навывдуманные частные письма писателя с помощью эстетического чувства, на основе собственного эстетического опыта. Иными словами, в глазах читателя писательские письма — всегда или почти всегда художественное произведение, в котором доминирует поэтическая функция высказывания.

Дополнительно заметим, что концепция эпистолярной прозы В.Б.Шкловского может подсказать нам, каким образом эстетический опыт возникает при чтении бытовых писем. Эстетический опыт в ходе потребления частных писем как фактов литературы зависит от эпистолярной формы, в терминах В. Б. Шкловского, от «механизма переписки» [32, с. 40], который осуществляется на основе коммуникационных и драматургических моделей. В таком случае обычная переписка открывает возможность легального наблюдения за дистанционной коммуникацией других как за спектаклем, где есть только актеры, а автор на сцене почти никогда не появляется, если не считать предисловий и ремарок. Инструментом коммуникации отправителя и получателя корреспонденции является письмо как «средство доставки» информации и эмоций. В рамках эпистолярной прозы, параллельно с эпистолярным романом существуют и собственно письма. Так, В.Б. Шкловский

считал их отдельным литературным жанром, в котором *«человек мог рассказать об обстановке, о погоде, о своих делах, даже и мелких»* [32, с. 24].

Рассуждения В. Б. Шкловского применительно к эпистолярной литературе открывают возможность квалифицировать частные письма как эстетические предметы. Согласно В. Б. Шкловскому, *«иногда письма приобретали драматический характер и переживались как роман»* [32, с. 24]. Говоря о том, что *«письма переживались как роман»*, В. Б. Шкловский, как кажется, подразумевает категорию, получившую название *«эстетический опыт»*. Одна из главных идей школы эстетического перцептуализма в том и состоит, что понять природу художественного произведения можно лишь при обращении к категории эстетического опыта [3, с. 155–180]. Эстетический предмет, отличающийся от бытового, предстает как объект удовольствия и получения эмоций. Подобное функциональное различие, которое можно считать критерием определения эстетического предмета, анализировал М. Бердсли: *«Эстетические предметы отличаются от обыкновенных утилитарных предметов тем, что их непосредственная функция состоит исключительно в том, чтобы обеспечить особое переживание, которое может быть удовольствием самим в себе»* [37, р. 572].

III

Весьма любопытную точку зрения о том, чем в действительности являются письма Д. Хармса к К. Пугачевой как эстетический предмет, высказал Х. Винкель. Его аргумент мы можем понять так, что любовные письма могут быть восприняты как механизм бегства от абсурда. По мнению Х. Винкель, в первой половине XX века причины обретения частным письмом признаков литературного отличаются от происходившего в XVIII – начале XIX веков – и мы в этом с ним согласны: *«Письмо становится литературным фактом уже не на основе своего особого потенциала как носитель непринужденного и частного разговора, – а именно это имело место в XVIII в., – но в качестве парадигматической иллюстрации к проблеме общения с помощью письменного»*

текста» [5, с. 214]. Возможности письма как носителя полноценной коммуникации ставятся под сомнение, корреспонденция неизбежно трансформируется в исключительно литературную, границы между письмом реальным и вымышленным стираются, остается новый эпистолярный механизм, названный «литературной инсценировкой» [5, с. 214]. Иными словами, переписка кажется не искренней, потому что превращена в тотальный литературный факт. Противоположной стороной невозможности переписки, как и коммуникации вообще в абсурдном мире, являются имитационные эпистолярные фрагменты Д. Хармса, в частности, его незаглавленная пародия на письмо, обращенное Никандру Андреевичу по случаю удачной женитьбы [29, с. 38–39]. В таком случае письмо представляется по умолчанию фикциональным продуктом. Х. Винкель приводит в качестве примера переписку Д. И. Хармса и К. В. Пугачевой, помещая ее в пространстве «*между эстетизацией осмысления жанра и настоящим страхом перед неудачей*» [5, с. 214]. Эстетизация выглядит инструментом, уводящим эпистолярный жанр из области абсурда, превращающий человеческий документ в переписку влюбленных, искренность которой сложно поставить под сомнение. Так, Х. Винкель обращает внимание на то, что Д. И. Хармс, обращаясь к К. В. Пугачевой, имитирует неспособность написать письмо, «*отказывается от суверенной позиции и описывает себя как постоянно борющегося с предложениями, заикающегося, как человека, который вот-вот утратит в этой борьбе почву под ногами*» [5, с. 215].

В отличие от Х. Винкель мы считаем, что имитация слабости и неуверенности в письмах к К. Пугачевой делает текст посланий Д. Хармса подлинным отрывком речи, влюбленного в том смысле, как это понимал Р. Барт [1]. «*Женственная природа*» [1, с. 314] влюбленного Д. Хармса, который переживает разлуку с актрисой К. Пугачевой, кажущаяся пассивность и нерешительность делают его эпистолярное высказывание, напротив, убедительным, придают силу при демонстрации символического любовного дара, высшей формой которого «*оказывается без всяких пояснений, как нечто*

само собой разумеющееся дарение текста, посвящение книги» [10, с. 19]. Как заметил С. Н. Зенкин, «ради своего любимого объекта влюбленный субъект не совершает ни подвигов, ни преступлений, ни жертвоприношений <...>. Ситуация любви-страсти насквозь литературна: основным, преимущественным предметом обращения является в ней литературное сочинение» [10, с. 19].

Таким образом, именно потому, что письма Д. Хармса к К. Пугачевой являются разновидностью любовной корреспонденции, в них заложена возможность восприятия бытового документа как факта литературы. Согласно Р. Барту, любовное желание, которое, очевидно, присутствует в письмах Д.Хармса к К. Пугачевой, означают *«испытывать нехватку того, что имеешь, – и дарить то, чего у тебя нет: дополнять, а не восполнять» [1, с. 144].* Представление любовного желание в литературной форме отсылает нас, как напоминает С. Н. Зенкин, к лакановской формуле: *«любить значит дарить то, чего не имеешь, тому, кто в этом не нуждается» [10, с. 20].*

Художественный текст в адрес объекта влюбленности Д. Хармсом еще не написан, да и потребность в подобном литературном признании у К. Пугачевой, вероятнее всего, не высока. Однако на глазах читателя последовательно, в девяти письмах создается нарратив, который переживается как литературный опыт влюбленности. Отсутствие в публикации в апреле 1988 года в «Новом мире» ответных писем К. Пугачевой лишь подчеркивает эффективность и *«литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением» [35, с. 11]* писем Д. Хармса. Х. Винкель, кстати говоря, признает, что *«письма Клавдии Васильевне несомненно живут как любовные письма благодаря уверенности в том, что они формируют смысл и становятся объектом понимания в их эстетическом образе» [5, с. 215].*

Крупнейший исследователь творчества Хармса, профессор Женевского университета Ж.-Ф. Жаккар также характеризует письмо Д. Хармса к К.Пугачевой как *«великолепное» [8, с. 72]* и находит в рассуждениях Д. Хармса

о «чистоте порядка» *«ясность мысли и веру в себя (как в творца) и в искусство, что, скорее, редкость в записях Хармса»* [8, с. 73].

IV

Итак, перед нами в девяти письмах к К. Пугачевой, датированных осенью 1933 – зимой 1934, направленных из Петербурга в Москву, формируется по-настоящему влюбленный Д. Хармс, которого в фикциональной прозе не увидеть. Пишет Д. Хармс обо всем на свете, о бытовых мелочах, о театре, о числах, об искусстве, музыке Моцарта, прогулках в Зоологическом парке, чтении «Разговоров с Гете» Эккермана, упоминает общих знакомых: Шварц, Заболоцкий, Маргулис, Маршак — в общем, затягивает литературный быт в любовную переписку.

Разберем каждое из девяти писем Д. Хармса по очереди на предмет выражения влюбленности, а также эстетических концепций, которые открыты перед К. Пугачевой.

Письмо № 1

Датировано 20 сентября 1933. Д. Хармс упоминает чувство, которое испытывает к адресату — *«мое отношение к Вам достигло нежности просто удивительной»* [31, с. 133] — и настаивает на том, чтобы получить хоть какой-то символ, способный заместить физическое отсутствие К. Пугачевой в Ленинграде, просить *«прислать мне кусочек бумажки с Вашим именем (орфография оригинала — ГК)»* [31, с. 134].

Письмо № 2

Датировано 5 октября 1933. Д. Хармс прямо и отчетливо высказывает сожаление от того, что находится в разлуке: *«Милая Клавдия Васильевна, как жалко, что Вы уехали из моего города, и тем более жалко мне это, что я всей душой привязался к Вам»* [31, с. 135].

Письмо № 3

Датировано 9 октября 1933. Влюбленное переживание, ощущение уникальности К. Пугачевой достигает высшей точки выражения: «Удивительно, что видел я Вас всего четыре раза, но все, что я вижу и думаю, мне хочется сказать только Вам» [31, с. 135]. Кроме того, в этом же письме содержится вариант знаменитого стихотворения «Подруга»:

*На лице твоём подруга,
два точильщика жука
начертили сто два круга,
цифру семь и букву Ка* [29, с. 243].

Отметим не только сам факт посвящения стихов женщине, но и то, что первый вариант «Подруги», был предназначен Н. И. Колюбакиной [31, с. 136–137]. Любопытен момент сомнения в том, кому именно это стихотворение и в какой версии отправить, но также и, как кажется, параллельная уверенность в том, что стихотворение должно быть направлено адресату-женщине. Помимо этого, стихотворение «Подруга» сравнивает реальность, в которой находятся участники переписки, с особым вариантом будущего, указывает на течение времени, осознание которого очень дорого Д. Хармсу:

*Мы живем не полным ходом,
не считаем наших дней.
Но минуты, с каждым годом,
всё становятся видней.
С каждым часом гнев и скупость
окружают нас вокруг,
и к земле былая глупость
опускает взоры вдруг.
И тогда, настроив лиру
и услыша лиры звон,
будем петь. И будет миру
наша песня точно сон»* [31, с. 136–137].

Письмо № 4

Датировано 16 октября 1933 и содержит, в полном соответствии с правилами эпистолярного оборота, эпиграф: *«Талант растет, круша и строя. Благополучье – знак застоя!»* [31, с. 137].

В этом письме содержатся принципиальные для поэтики Д. Хармса рассуждения о чистоте порядка: *«Я думал о том, как прекрасно все первое! как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце и трава и камень и вода и птица и жук и муха и человек»* [31, с. 137]. Обратим внимание, что размышления о природе искусства включены в письма к объекту влюбленности и напоминают роман В. Б. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви», где любовные и философские эпизоды сменяют друг друга. Д. Хармс, судя по всему, добивается принятия своей эстетической программы со стороны К. Пугачевой: *«Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие «качество», а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это — чистота порядка. Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально»* [31, с. 137]. Говоря о чистоте порядка, Д. Хармс определяет мир действительности, который кажется ему искусственно сконструированным, неестественным: *«Я никогда не читаю газет. Это вымышленный, а не созданный мир. Это только жалкий, сбитый типографский шрифт на плохой, занозистой бумаге»* [31, с. 138]. Однако рядом существует иной мир, который рождается в его стихах: *«И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь»* [31, с. 137]. По мнению Ж.-Ф. Жаккара, здесь Д. Хармс и предлагает свое определение «чистоты порядка»: *«Поэт призывает не только изъять утилитаризм, которому нужен сапог только для того, чтобы в нем ходить, но и воз вести в принцип*

первичную чистоту, которая превосходит предмет по своей форме и содержанию» [8, с. 73].

Характерно, что в этом же письме Д. Хармс доверяет К. Пугачевой главное положение его концепции «чистоты порядка»: *«Я творец мира, и это самое главное во мне» [31, с. 137].* На эту особенность эстетики Д. Хармса Ж.-Ф.Жаккар также обращает внимание, выделяя трансформационную силу искусства: *«Мир для поэта начинает существовать лишь с того момента, когда он позволяет миру проникнуть в него. Но на этой стадии мир существует в хаосе, и лишь искусство в силах привести его в порядок» [8, с. 72–73].*

Письмо № 5

Датировано 21 октября 1933. Д. Хармс описывает идеальное ощущение счастья, которое обязательно включает К. Пугачеву: *«Вчера был в Филармонии на Моцарте. Не хватало только Вас, что бы я мог чувствовать себя совершенно счастливым» [31, с. 139].*

Письмо № 6

Датировано 24 октября 1933. Д. Хармс ведет игру с К. Пугачевой, пытаясь добиться ее безусловного расположения, хотя, как кажется, у Д.Хармса слышны и первые нотки легкого, пусть и ироничного раздражения: *“Моя дивная Клавдия Васильевна, — говорю я Вам, — Вы видите, я у Ваших ног? <...> А Вы мне говорите: «Нет» [31, с. 139].* Тем не менее Д. Хармс не устает повторять, что его адресат, вопреки молчанию и отсутствию ответов, представляет для него исключительную ценность: *«С каждым письмом Вы делаетесь мне все ближе и дороже» [31, с. 140].*

Письмо № 7

Датировано 4 октября 1933. Д. Хармс вновь сообщает К. Пугачевой, что она для него — особенный адресат: *«Хоть и молчал столько времени, но Вы единственный человек, о ком я думаю с радостью в сердце»* [31, с. 141].

В этом письме содержится еще один важнейший элемент поэтики и философии Д. Хармса. Речь заходит о числах как выразителях высшей гармонии, которой уступают слова; аутентичность и способность слов адекватно выражать мысли поэта ставится под вопрос: *«Что такое число? Это наша выдумка, которая только в приложении к чему-либо делается вещественной? Или число вроде травы, которую мы посеяли в цветочном горшке и считаем, что это наша выдумка и больше нет травы нигде, кроме как на нашем подоконнике? Не число объяснит, что такое звук и тон, а звук и тон прольют хоть капельку света в нутро числа»* [31, с. 140].

Помимо этого, в седьмом письме Д. Хармс посылает К. Пугачевой стихотворение «Трава», лишь два отрывка которого сохранились, и приведены в апрельском, 1988 года, номере «Нового мира», по воспоминаниям знакомой Д. Хармса и А. Введенского Елены Сафоновой [31, с. 141]. Это стихотворение мрачное, его появление в любовной переписке могло бы показаться странным и неожиданным, если бы не твердое желание Д. Хармса делиться с К. Пугачевой не только любовными эмоциями, но и рассуждениями об экзистенциальных ситуациях, в которые попадает человек:

*Когда в густой траве гуляет конь,
она себя считает конской пищей.*

*Когда в тебя стреляют из винтовки и ты протягиваешь к палачу ладонь,
то ты ничтожество, ты нищий...*

<...>

*Когда траву мы собираем в стог, она благоухает.
А человек, понав в острог,
и плачет и вздыхает,*

*и бьется головой и бесится,
и пробует на простыне повеситься...* [31, с. 141].

Письмо № 8

Датировано 10 февраля 1934 и выглядит удивительно ненасыщенным и традиционным, по сравнению с предыдущими письмами Д. Хармса к К. Пугачевой. Д. Хармс пишет адресату только одну фразу, позволяющую говорить о его влюбленности: *«Я часто вижу Вас во сне»* [31, с. 141].

Письмо № 9

Единственное письмо из девяти, направленных К. Пугачевой, в котором отсутствует дата и в котором угадывается, если не горечь, то ростки разочарования, скорее всего, от отсутствия ответа и/или взаимности: *«Я также прекрасно понял, что Вы считаете, что я глуп. А я как раз не глуп»* [31, с. 141].

Итак, Д. Хармс в письмах к К. Пугачевой выражает свою привязанность, нежность, говорит об уникальности чувств к адресату, дважды направляет стихотворения, включает в переписку рассуждения о числах и «чистоте порядка», не считая описания бытовых деталей, нюансов и событий «литературного быта». «Эстетическая преднамеренность» Д. Хармса не вызывает сомнений: выразить себя как художника или, как он охарактеризовал свой статус в четвертом письме, *«я творец мира, и это самое главное во мне»* [31, с. 137]. «Эстетический опыт», который открывается в ходе чтения, — удовольствие от потребления «эстетического предмета», которыми являются письма Д. Хармса к К. Пугачевой, воспринимаемые публикой как литературное произведение, а не как утилитарный, бытовой предмет коммуникации.

Список литературы

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – 431 с.

2. *Белунова Н.И. Категория речевого общения и особенности ее реализации в тексте дружеского письма (на материале писем творческой интеллигенции конца 19 – начала 20 веков) // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 1998. – № 2. – С. 78–88.*

3. *Бердсли М. Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология / Пер. с англ.; под ред. Б.Дземидока, Б.Орлова. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 155–180.*

4. *Бланишо М. Пространство литературы / Пер. с франц. – М.: Логос, 2002. – 288 с.*

5. *Винкель Х. “Эпистолярный жанр устарел”: По поводу анахронизма одного жанра и его обновленной инсценировки // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум немецких и российских исследователей. – М., 2002. – С. 209–226.*

6. *Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – Л.: Художественная литература, 1977. – 448 с.*

7. *Делез Ж. Гваттари Ф. Кафка: За малую литературу / Пер. с фр. Я.И.Свирского. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.*

8. *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А.Перовской. – СПб.: Академический проект, 1995. – 471 с.*

9. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / Предисловие М.Л. Гаспарова. – Москва: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.*

10. *Зенкин С. Н. Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 5–77.*

11. *Иванчук И. А. Риторический компонент в публичном дискурсе носителей элитарной речевой культуры: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов: Научная книга, 2005. – 65 с.*
12. *Ковалева Н.А. Русское частное письмо XIX века. Коммуникация. Жанр. Речевая структура: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2002. – 48 с.*
13. *Курьянович А. В. Элитарная речевая культура в зеркале отечественной эпистолярной традиции // Вестник ТГПУ. – 2011. – Вып. 3 (105). – С. 76–80.*
14. *Лазарчук Р.М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1972. – 19 с.*
15. *Логунова Н.В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса: Автореферат дис. ... доктора филол. наук. – М., 2011. – 47 с.*
16. *Макаркина Ю. В. Эпистолярное наследие Б. Пастернака (композиционно-коммуникативные особенности и концептуальное содержание): Дис. ... канд. филол. наук. – Орел, 2008. – 205 с.*
17. *Никитина О.В. Семантико-стилистический анализ писательского эпистолярия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1999. – 21 с.*
18. *Подъяпольская О.Ю. Типология адресованности в текстах эпистолярного жанра (На материале писем Ф. Кафки): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2004. – 24 с.*
19. *Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 236 с.*
20. *Росси Л. К вопросу о соотношении эпистолярной и художественной прозы в России в последней четверти XVIII века // Nortman M., Rossi L., Verč I. Slavica tergestina 2. Studia russica. – Trieste: LINT, 1994. – P. 91–115.*
21. *Сапожникова Н.В. Философско-антропологическая природа эпистолярного дискурса: Автореф. ... докт. филол. наук. – Екатеринбург, 2004. – 338 с.*

22. Седов К.Ф. *Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции.* – М.: Лабиринт, 2004. – 317 с.
23. Ткаченко В.И. *Языковые особенности нефикциональных текстов Франца Кафки // Вестник БФУ им. И. Канта.* – 2016. – Вып. 2. – С. 13–20.
24. Тодд У.М.Ш. *Литература и общество в эпоху Пушкина / Пер. с англ. А.Ю.Миролюбовой.* – СПб.: Академический проект, 1996. – 306 с.
25. Тодд У.М.Ш. *Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И. Ю. Куберского.* – СПб.: Академический проект, 1994. – 207 с.
26. Тынянов Ю.Н. *Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.* – М.: Наука, 1976. – С. 255–269.
27. Тынянов Ю.Н. *О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.* – М.: Наука, 1976. – С. 270–281.
28. Фесенко О. П. *Дружеское письмо как дискурсивный гипержанр // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Сер.: Филология.* – 2008. – № 2 (12). – С. 166–173.
29. Хармс Д. И. *Полное собрание сочинений.* – Т. 1. *Стихотворения, переводы / Вступ. ст., сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина.* – СПб.: Академический проект, 1997. – 440 с.
30. Хармс Д. И. *Полное собрание сочинений.* – Т. 2. *Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное / Сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина.* – СПб.: Академический проект, 1997. – 504 с.
31. Хармс Д. *Письма к К.В. Пугачевой // Новый мир.* – 1988. – № 4. – С. 129–142.
32. Шкловский В. Б. *За и против. Заметки о Достоевском.* – М.: Советский писатель, 1957. – 260 с.
33. Эйхенбаум Б.М. *Как сделана “Шинель” Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей.* – Л.: Худож. лит., 1986. – С. 45–63.
34. Эйхенбаум Б.М. *Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет.* – М.: Советский писатель, 1987. – С. 428–436.

35. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. – Прага, 1921.

36. Якобсон Р. Лингвистика и поэтик / Пер.с англ. И.А.Мельчука // Структурализм: “за” и “против”: Сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.

37. Beardsley M.C. *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*. – New-York: Harcourt Brace and World, 1958. – 572 p.

38. Lanoux A. *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin* by William Mills Todd. Review // *The Slavic and East European Journal*. – 2001. – Vol. 45. – № 1 (Spring). – P. 122–123.

39. Todd W. M. *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin*. – Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999. – XII, 230 p.

УДК 82.09

ББК 83

ЛИРИКА РАННЕГО Н. ГУМИЛЕВА КАК ИМПЛИЦИТНАЯ ИМИДЖЕВАЯ СТРАТЕГИЯ

*М.Ю. Купцова, Московский университет имени А.С.Грибоедова, г. Москва,
Россия*

*Л.Г. Кихней, Московский университет имени А.С. Грибоедова, г. Москва,
Россия*

LYRICS OF EARLY N. GUMILYOV AS AN IMPLICIT IMAGE STRATEGY

M.Y.Kuptsova, Moscow University named after A.S. Griboyedov, Moscow, Russia

L.G.Kikhney, Moscow University named after A.S. Griboyedov, Moscow, Russia

Аннотация. В центре настоящей статьи – механизмы создания литературного имиджа. Впервые обосновываются понятия эксплицитного и имплицитного имиджа и на этом основании доказывается, что Гумилев в своих первых стихотворных сборниках посредством суггестивных лейтмотивов и мифопоэтических приемов создает ряд ярких лирических

героев, проецируемых на него самого как пассионария и харизматического лидера, осваивающего новые пространства, а впоследствии - и разные времена.

Ключевые слова: Гумилев, имидж, литературная репутация, лирический герой, миф о поэте, конквистадор, архетип пути.

Abstract. The focus of this article is on the mechanisms of creating a literary image. For the first time, the concepts of an explicit and implicit image are substantiated, and on this basis it is proved that Gumilyov in his first poetic collections, through suggestive leitmotifs and mythopoetic devices, creates a number of vivid lyrical heroes projected onto himself as a passionary and charismatic leader, mastering new spaces, and subsequently - and different times.

Key words: Gumilyov, image, literary reputation, lyrical hero, myth about the poet, conquistador, path archetype.

E-mail: delkup@gmail.com, lgkihney@yandex.ru

Обилие работ последних лет, посвященных Николаю Гумилеву, свидетельствует о том, что сегодня «гумилеведение» переживает расцвет: публикуются статьи, монографии, мемуары, защищаются диссертации, проводятся научные конференции, снимаются телефильмы о поэте. Вместе с тем многие аспекты жизни и творчества Н.С. Гумилева остаются малоизученными, и среди них – механизмы формирования и функционирования его литературного имиджа, освещение которых позволит наиболее полно осмыслить роль поэта в литературном процессе своего времени и в последующие эпохи.

Понятие имиджа для нас синонимично более широкому понятию – литературной репутации. Проблема репутаций в литературе с недавнего времени достаточно активно исследуется современными учеными, прежде всего социологами литературы. Так, Абрам Рейтблат в работе «Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи» (2001) определяет понятие «литературная репутация» как «...те представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели). Литературная репутация в свернутом виде содержит характеристику и оценку

творчества и литературно-общественного поведения писателя» [6, с. 51]. Заметим, что данное понятие близко по характеру термину «социальный престиж», используемого в социологии в качестве оценки социальной роли или действия, разделяемой членами того или иного сообщества или группы на основании определенной системы ценностей. Ученый приводит классификацию источников, которые формируют литературные репутации: «печатные, устные и письменные тексты автора (как нехудожественные, так и художественные, особенно автокомментарии к собственному творчеству); печатные, устные и письменные высказывания других лиц об авторе» [6, с. 52].

В контексте нашего исследования важны дефиниции Г. Беккер, которая определяет художественную репутацию как «консенсус, единое мнение, устанавливающееся в мире искусства и меняющееся с течением времени». Автор справедливо полагает, что литературная репутация – это, во-первых, не устоявшийся факт, а динамический процесс, во-вторых, этот феномен интегрирован в социум. Она считает, что «все участники сообществ, связанных с искусством, формируют среду, в которой что-то считается ценным и талантливым, а что-то безобразным, – и таким образом, создают основу для складывания определенных репутаций» [7, с. 63].

Исходя из означенных рассуждений определим литературный имидж/литературную репутацию как представления о писателе и его творчестве, которые складываются в рамках социокультурной системы (от узкого круга ценителей до национального и мирового сообщества). Литературная репутация – перманентный процесс, то есть в каждый период творчества (а также в посмертный период) имидж писателя меняется в зависимости от разнородных факторов, в первую очередь, – от социокультурного и идеологического профиля эпохи.

И здесь мы должны сделать одно очень важную оговорку. Дело в том, что механизмы создания литературного имиджа автора-эпика и драматурга существенно отличаются от тех же механизмов формирования имиджа поэта-лирика. Ведь точка бифуркации его имиджа – характеристика и оценка его

творчества, а потом уже его литературно-общественного поведения, ибо поэт, согласно родовой сущности лирики, пишет о себе, о своих переживаниях, мыслях, представлениях.

Исходя из этого положения, поэт, посредством создания образов героев и тех или иных сюжетных ситуаций в своих произведениях, подспудно формирует собственный литературный имидж.

Отсюда следует, что в случае анализа имиджевых стратегий поэта следует говорить о двух ее видах: это внешняя, эксплицитная стратегия (обозначенная в вышеприведенных определениях социологов литературы) и внутренняя, имплицитная стратегия, реализованная сугубо в художественном мире поэта.

Таким образом, эксплицитная имиджевая стратегия – это те усилия, которые предпринимает автор для воздействия – в рамках внехудожественной коммуникации – на участников литературного процесса (критиков, литераторов, издателей, институциональных – авторитетных читателей, и просто читателей, включая представителей литературной и государственной власти) для распространения своей известности, славы, восстановления, упрочения доброго имени, канонизации литературного облика, фактов биографии, подаваемых именно в авторской интерпретации.

Вторая – имплицитная – стратегия – это усилия, направленные на эстетическое воздействие на читателей, внушение им своего собственного образа посредством использования тех или иных эмфатических механизмов. Благодаря им в стихотворных произведениях возникают герои, отражающие разные грани автора не только как биографического прототипа, но и как архетипа, к которому сводятся едва ли не все персонажные модели, воссозданные в стихах. Поэт в художественных картинах переплавляет свои впечатления, переживания, факты своей жизненной и творческой биографии, невольно создавая авторский миф о себе самом.

Для раннего творческого периода Гумилева особенно характерна имплицитная имиджевая стратегия, поэтому ее мы и рассмотрим ниже.

Уже в самых первых своих книгах Н. Гумилев предстает перед читателями в разных лирических амплуа, интригуя и порой смущая их экзотическими, мистическими, а иногда и демоническими масками. Анна Ахматова, сетуя на стереотипность восприятия критиков и читателей Гумилева, которые «кроме озера Чад, жирафа, капитанов и прочей маскарадной рухляди» ничего в его раннем творчестве не видели, вопрошала: «Чем он жил, к чему шел? Как случилось, что из всего вышеназванного образовался большой замечательный поэт, творец «Памяти», «Шестого чувства», «Трамвая» и т. п. стихотворений?» [2, с. 106].

Фактически, уже в раннем творчестве поэта обозначились те философско-эстетические установки, которые стали стержневыми на протяжении всего его творчества, обусловив целостность его лирической системы. Во-первых, это мифопоэтические представления о сущности поэзии как своего рода «эстетической магии», что в корне преобразует его представления о природе слова, во-вторых, это «воля к творчеству» как преодолению сопротивления материала. Печать мужественного преодоления жизни (равно как и словесного «материала искусства») – с помощью волевого усилия лежит на многих произведениях Гумилева. И в-третьих, это особого рода пассионарность (термин Льва Гумилева, сына поэта), толкающая на расширение творческих горизонтов и поиски новых путей как в жизни (отсюда его африканские путешествия, «донжуанство» и пр.), так и в искусстве (организация «Цеха поэтов» и школы акмеизма).

Уже в самом названии первого, во многом символистски-подражательного сборника, «Путь конквистадоров» (1905) – обозначена тема *пути*, которая позже (начиная с «Жемчугов») станет определяющим метасюжетом его творчества. В лирической образности первой книги угадывается и влияние Ницше на формирование личности поэта, творящего себя, по верному наблюдению Н. Богомолова, по типу сверхчеловека [4, с. 11] – мага, сновидца и жизнетворца, способного претворить мечту в действительность (ср. в стихотворении «Я конквистадор в панцире железном», открывающем книгу: «*И*

если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам / И песней битв любовно зачарую» [5, с. 7]). Не случайно Гумилев включает в сборник стихотворение «Песнь Заратустры» как своего рода духовное провозвестие и творческую программу.

Вторая книга Гумилева – «Романтические цветы» (1908) – развивает и усиливает экзотико-магические мотивы первой, о чем, в частности, свидетельствует факт включения в нее некоторых стихотворений из «Пути конквистадоров» (в переработанных редакциях). Название – «Романтические цветы» – отсылает к бодлеровским «Цветам зла» и в целом – неоромантической поэтике, оправдывая (в духе романтической иронии) насыщение художественной ткани сборника мифолого-историческими, сказочными, и мистико-сатанинскими образами. Соответственно и лирические ситуации стихотворений разворачиваются в экзотическом топосе – в условно-символических высях, безднах, пещерах, подземельях; на берегах Нила и озера Чад, в древнем Риме, средневековом Багдаде, Каире и т.п.

Но любопытно, что большинство лирических сюжетов при всем их экзотическом разнообразии содержат общую архетипическую «сему» – выражающую некий экзистенциальный конфликт мужского и женского начала; любовного влечения и злого рока: жизни / красоты и смерти и т.п. Причем женские образы нередко наделены пленительной магией, но одновременно отмечены печатью inferнального зла, порока и всегда окутаны ореолом тайны. Так, например, в балладе «Влюбленная в дьявола» развивается тема «придушенного семейного несчастья» [1, с. 347]: девушка влюбляется в дьявола, ее семья в ужасе, но для самой героини суть происходящего скрыта: она не догадывается о своей «одержимости»; поэтому все стихотворение построено в виде вопросов, которые она задает себе: *«Что за бледный и красивый рыцарь / Проскакал на вороном коне...? / <...> И зачем мой старший брат в испуге / <...> Вынимал из погребца кольчуги / И натачивал копы и мечи? // И зачем сегодня в капелле / Все сходились, читали псалмы?...»* [5, с. 46].

Тема Дьявола-Люцифера разворачивается и в стихотворениях «Пещера сна», «За гробом» и «Умный дьявол», «Баллада». Но гумилевский Люцифер, по тонкому замечанию И. Анненского, «не карамазовский дьявол», а «создание городской фантазии, <...> не о нем ли плакала еще недавно и верленовская шарманка?» [1, с. 348]. Поэтому он сам и его «свита» – вампирическая блудница, «с острыми жемчужными зубами» («За гробом»), царица Содомы («Маскарад») девушка с головой гиены («Ужас») – воспринимаются как некие персонификации, метафорически отражающие тяжелое душевное состояние лирического героя. Биографической подоплекой демонических мотивов была безответная (в течение долгого времени) любовь к Анне Ахматовой. Ахматова пишет: «И поэзия и любовь были для Гумилева всегда трагедией. <...> Оттого и бесчисленное количество любовных стихов кончается гибелью (почти все «Ром<антические> цветы)» [2, с. 143]. Несчастливая любовь, очевидно, инспирировала парижские увлечения Гумилева теософскими учениями, оккультизмом и магией.

Отсюда и сновидческий хронотоп грез, видений, гаданий, в магической и одновременно пряно-порочной атмосфере которых разыгрывается некое мистериальное действие.

Сновидческим хронотопом объясняются и метаморфозы героев. Ср., например, превращение лирического субъекта в *ягуара* – в одноименном стихотворении, в котором старая, как мир, тема страсти воплощается в сюжете укрощения дикого зверя. Гумилев старается достичь «гипнотического» эффекта, описывая свои «грезы». Прав М. Баскер, утверждая, что поэт «смотрел на свое собственное творчество в эти ранние годы именно как на возможный способ оккультной, заклинательной «борьбы» с «ранами» настоящего» [3, с. 16]. К финалу сборника все большую роль играют мотивы африканской природы, как к некоей первозданной утопии (см.: «Жираф», «Носорог» и «Озеро Чад» и др.),

противопоставляя ее как мистическим «провалам бытия», так и «бесцветному, будничному миру» [3, с. 18].

В «Жирафе», ставшем одним из самых известных ранних произведений Гумилева, это противопоставление контрапунктных моделей бытия: миражно-идиллического («*Послушай: далеко, далеко на озере Чад / Изысканный бродит жираф*» [5, с. 54]) и обыденной действительности. Налицо типично романтический конфликт жизни и мечты, который автор переводит в миросозерцательный план. Для лирической героини оказывается недоступен другой мир, где «*много чудесного видит земля*», но это не мир инобытия (как это было у символистов), а действительно существующий, в который она не может поверить; поэтому петербургские туманы становятся для героини единственной возможной реальностью (ср.: «*Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман, / Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя*» [5, с. 118]). В свете «гипнотической» модели поэзии, разрабатываемой Гумилевым, стихотворение может быть истолковано как суггестивное «воздействие» на читателя, лирическое внушение ему собственного «мифа о бытии».

В заключительной части книги Гумилев обращается к героям прошлых эпох, чья жизнь овеяна историческими легендами (см.: «Основатели», «Помпей у пиратов», «Манлий», «Каракалла», «Мореплаватель Павзаний...»). Автор не ставит перед собой цели нарисовать «исторические картины»; его задача – найти культурологические соответствия для собственной концепции человека-жизнетворца (разработка которой имеет все тот же психологически-знаковый смысл преодоления собственного душевного надлома). Поэтому все его легендарные герои обладают *свободной волей*, позволяющей «переломить» казалось бы самые непреодолимые ситуации. Даже в безвыходных обстоятельствах «любимцы веков» отстаивают «несравненное право» на выбор, вплоть до последнего права – «самому выбирать себе смерть» («Выбор»).

Именно мотивы преодоления «сопротивления материала» жизни становятся магистральными в следующем сборнике «Жемчуга» (1910), герои которого покорители пространств, искатели новых земель. Соответственно, архетипическим мотивом сборника становится мотив *пути*.

Причем *путь* как преодоление географических пространств нередко оказывается одновременно и путешествием в глубины культуры и исторической памяти («Старый конквистадор», «Варвары», «Дон Жуан», циклы «Возвращение Одиссея» и «Капитаны»), равно как и мистическим погружением в недра духа («В пути», «Одержимый», «Орел», «Христос», «Путешествие в Китай», «Северный раджа», «Одиночество», «Правый путь»). Отсюда хронотоп «пути» обретает у поэта символический смысл. Ср.:

*Кончено время игры,
Дважды цветам не цвести,
Тень от гигантской горы
Пала на нашем пути.*

*Область унынья и слез –
Скалы с обеих сторон
И оголенный утес,
Где распротерся дракон... [5, с. 72].*

При этом будущее, если даже оно чревато гибелью, для героев-пассионариев более привлекательно, чем прекрасное прошлое. Ср. «В пути»: «*Лучше слепое Ничто, / Чем золотое Вчера*». Этот, зачастую трагический, но предуказанный свыше путь, преодолевающий ограниченность человеческой жизни, оказывается тождественным фатуму, по законам которого каждая индивидуальная жизнь вписывается в общее (фактически, вселенское) движение. Ср. в «Орле»: «*Он умер, да! Но он не мог упасть, / Войдя в круги планетного движенья...*» [5, с. 76]. Однако фатальная *предначертанность* пути подчас принимает характер парадокса, поскольку герою *суждено* преодолеть и

саму predeterminedность судьбы. Эта идея блестяще развита в стихотворении «Одиночество». Ср.:

*Я спал, и смыла пена белая
Меня с родного корабля,
И в черных водах помертвеляя,
Открылась мне моя земля.
<...>
И надо мною одиночество
Возносит огненную плеть
За то, что древнее пророчество
Мне суждено преодолеть. [5, с. 234–325].*

В «Жемчугах» формируется авторский «миф о пути», который строится посредством обращения к тем или иным сюжетам *странствия*, образам *странников*, избирательно заимствованных из античной и библейской мифологии, из сокровищницы мировой литературы (Гомер, Данте, Рабле и др.). Даже Иисус Христос представлен сугубо в «странническом» ракурсе (ср.: «Он идет путем жемчужным / По садам береговым. <...> / Не томит, не мучит выбор, / Что пленительней чудес?! / И идут пастух и рыбарь / За искателем небес») [5, с. 78].

Если «Озеро Чад» – наиболее известный цикл «Романтических цветов», то в «Жемчугах» таковым является цикл «Капитаны», в котором наиболее ярко воплотилась тема «дальних странствий», означенный «миф о пути» и лирический герой-пассионарий, путешественник по временам и пространствам. На первый взгляд, стихотворения цикла представляют собой классический образец неоромантической лирики со всеми полагающимися ей атрибутами. Здесь и «королевские старые форты», и «заплеванные» – но от этого не менее экзотические – «таверны», и созданные безудержной авторской фантазией страны, «куда не ступала людская нога». Здесь же щегольски небрежные и понищеански дерзкие «открыватели новых земель», в минуту опасности рвущие «из-за пояса» пистолет.

Но к финалу цикла мотив пути, светлый и радостный в начале, наполняется трагическим содержанием. Образ «дороги» в четвертом, завершающем цикл стихотворении, проецируясь на мифологему «Летучего Голландца», обретает мистические обертоны и оказывается связанный с демонически-роковым началом, олицетворяющим непреклонность судьбы. Меняется «путевой» топос, в рамках которого человеческая воля оказывается бессильной:

*Но в мире есть иные области,
Луной мучительной томимы.
Для высшей силы, высшей доблести
Они навек не достижимы [5, с. 98].*

Главная особенность «ужасной дороги», по которой несется «капитан с лицом Каина», – отсутствие у нее цели, в итоге она оборачивается «дурной бесконечностью» (что подчеркивается контаминацией морской легенды о Летучем Голландце с ветхозаветным мифом о Каине). Знаменательно, что именно эта модель *дороги* появится позже в «Заблудившемся трамвае», где возникнет точно такая же мистическая «инерция» пути, которую невозможно преодолеть («*Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон*») и которая приводит к гибели.

Путешествие по культурным пространствам на протяжении сборника, включая «книжные» странствия (ср.: «Читатель книг», «В библиотеке»), в конечном счете приводит героя к попытке синтеза культурных реалий в рамках одного стихотворения – «Сон Адама», в котором – в «эоническом» сновидении первочеловека – как бы развернуто время всемирной истории, что предваряет технику работы с культурно-мифологическими архетипами в поздней поэзии Гумилева.

Таким образом, мы видим, что Гумилев в своих стихотворных книгах «Путь конквистадора», «Романтические цветы», «Жемчуга» посредством суггестивных лейтмотивов и мифологических визуализаций создает галерею ярких лирических героев, проецируемых на самого поэта как пассионария и

харизматического лидера, осваивающего новые пространства, а впоследствии - и разные времена.

Основной автоимиджевый вектор зависит от социокультурной атмосферы, политического устройства, цензурных запретов, обычаев, эстетической моды, этических представлений, вкусов читательской аудитории, которая, с одной стороны, достаточно традиционна, с другой стороны, не терпит энтропии, то есть жаждет новых ощущений.

И для того, чтобы писатель, особенно лирик, имел успех, нужно, с одной стороны, совпадение горизонта читательских ожиданий с авторским эгрегором и предлагаемыми им лирическими произведениями, а с другой стороны, дерзкое нарушение читательских ожиданий. Раннему Гумилеву удалось и то и другое, чем и обусловлено его блистательное вхождение в литературу и культуру Серебряного века.

Список литературы

1. *Анненский И.Ф. О романтических цветах // Н.С.Гумилев: pro et contra. – СПб.: Русский путь, 2000. – С. 347–349.*
2. *Ахматова А. Н.С. Гумилев – самый непрочитанный поэт // Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 2001. – Т. 5. – С. 85–148.*
3. *Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. – СПб.: РХГИ, 2000. – 160 с.*
4. *Богомолов Н.А. Читатель книг // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 1. – С. 5–45.*
5. *Гумилев Н. Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: Альфа-Книга, 2017. – 1148 с.*
6. *Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 336 с.*
7. *Becker H. Art Worlds. – University of California Press, 1984. – 230 p.*

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПЕРЕВОДОМ ТРАГЕДИИ

ШЕКСПИРА «ОТЕЛЛО» НА АБХАЗСКИЙ ЯЗЫК

Ф.С. Лазарева, Абхазский государственный университет, г. Сухум, Абхазия

FROM OBSERVATIONS ON THE TRANSLATION

OF SHAKESPEARE'S TRAGEDY "OTHELLO" INTO THE ABKHAZ

LANGUAGE

F.S. Lazareva, Abkhazian State University, Sukhum, Abkhazia

Аннотация. В статье рассматриваются особенности перевода трагедии Шекспира «Отелло» на абхазский язык. Особое внимание уделяется своеобразию художественной интерпретации языка Шекспира абхазским переводчиком Я.Т. Чочуа. Целью исследования является анализ перевода трагедии Шекспира «Отелло» на абхазский язык, а также выявление основных принципов, обуславливающих степень эквивалентности текстов перевода и языка-посредника, в зависимости от выбранного переводчиком способа перевода. Особенности исследуемого объекта, обусловили выбор следующих методов исследования: контрастивного, описательно-аналитического и сопоставительного анализа. Полученные результаты могут быть использованы в преподавании теории и практики перевода абхазского и русского языков. Фактический материал можно использовать также при написании курсовых и дипломных работ.

Ключевые слова: Я.Т.Чочуа, особенности перевода, язык Шекспира, своеобразие перевода, стилистические приемы.

Abstract. The article considers the peculiarities of the translation of Shakespeare's tragedy "Othello" into the Abkhaz language. Special attention is paid to the originality of the literal interpretation of Shakespeare's language by the Abkhaz translator Ya.T.Chochua. The purpose of the study is to analyze the translation of Shakespeare's tragedy "Othello" into the Abkhaz language, as well as to identify the basic principles that determine the degree of equivalence of the translation texts and the intermediary language, depending on the translation method chosen by the translator. The features of the object under study determined the choice of the following research methods: contrastive, descriptive-analytical and comparative analysis. The results obtained can be used in teaching theory and practice of translation of the Abkhaz and Russian languages. The actual material can also be used when writing term papers and theses.

Key words: Ya.T.Chochua, features of translation, Shakespeare's language, originality of translation, stylistic devices.

E-mail: fatimalazareva81@gmail.com

В. Шекспир является символом английской литературы и культуры. Язык Шекспира богат и многообразен. Его творчество неисчерпаемо. Переводами знаменитых трагедий Шекспира занимались многие выдающиеся переводчики: П. И. Вейнберг, Б. Л. Пастернак, М. М. Морозов, Б. Н. Лейтин, А.Д.Радлова, М.Л.Лозинский и др. К примеру, перевод «Отелло» П.И.Вейнберга не только

существенно превзошел труды предшественников, но и оказался лучшим из всех дореволюционных переводов этого произведения.

Шедеврами западной классики занимался и абхазский актер-переводчик Я.Т.Чочуа, который переводил «Отелло» и «Гамлета» Шекспира, «Коварство и любовь» и «Разбойников» Шиллера, «Царя Эдипа» и «Медю» Софокла.

Объектом нашего исследования явились переводы «Отелло» на русский и абхазский языки.

Многое написано о трагедии «Отелло» о ее постановках на подмостках русских и зарубежных театров, но в нашей работе мы хотим показать художественное своеобразие абхазского перевода этого великого произведения. Путем сопоставительного анализа мы выявляем стилистические приемы, чтобы понять глубокий смысл произведения.

В первой сцене следует обратить внимание на эмоциональный диалог между Родриго и Яго, в которой Родриго обвиняет, что Яго знал о том, что Дездемона бежала к мавру (д. I, сц. 1): «Tush! never tell me; I take it much unkindly/That thou, Imago, who hast had my purse/As if the strings were thine, shouldn't know of this» [2, с. 503]. У Вейнберга «Нет, Яго! Нет, ты что ни говори / А больно мне, что ты, располагавший / Моей казной, как собственной своею, / Про это знал...» [2, с. 411]. Чочуа переводит как: «Мап, Иаго! Мап, Уара егъа ухэаргъы, / Сара сгэы тагылом, сыхазына – смал зегъы / Ухатэык еипш ицхъазаны ушахагылозгъы, / Иудыруазаарын абарткуа зегъы...» [1, с. 6].

У Чочуа лексически окрашены: «Сара сгэы тагылом» (абх. досл. «сердце не на месте»), «сыхазына – смал зегъы» (пер. с абх. «мое сокровище, драгоценность») [1, с. 5].

Яго не согласен с Родриго и в ответ говорит: «Sblood / Да черт возьми, постой! / Аџстаа ихухааит» (с абх. «пусть достанется черту! Идет к черту!») [1, с.5]. В следующей реплике Яго не может смириться с тем, что на должность лейтенанта у Мавра назначили Кассио и в этой связи выделяем некоторые фрагменты: «Three great ones of the city / Три знатных гражданина, / Хоуаа хатыр

зкуз» (с абх. уважение, особый почет) / *by the faith of man*/ «как честный человек» [1, с. 5].

У Чочуа встречаем: «сызлауаа гыразула» – человек с добрым сердцем. В абхазском присутствует компонент “агы” – сердце. (компонент фр. ед.) / *I know my price* / себе я цену знаю... У Чочуа мы видим: «издыруеит Сара сзыцсоу...» (досл. «я знаю, чего я стою, на что я способен»; ср.: «*But he; as loving his own pride and purposes*»; «без памяти, влюбленный в свой гордый нрав и замыслы свои». Чочуа перевел приближенно к Вейнбергу, но эмоционально окрашенно – «мбатэыла даехагаахо иказшьа пагыей игэакракеи мыщхэы бзиа ибаны» (досл. «влюбленный до безумия, до сумасшествия в свои тайные желания, задумки сердечные, т. е. влюбленный в то, что затаил в сердце»), «агэтакы» («затаённое в сердце желание») [1, с. 5].

Во фрагменте: «*Evades them, with a bombast circumstance / Horribly stuff'd with epithets of war*» – «От этих просьб отвертывался: долго / Напыщенной какой-то болтовней, / Напичканной военными словами», – у Чочуа: «Акыраамта еитомызт ахэара атак» – «долго не давал ответа» – «Барбар –мыщхэы – еиграбаала» (досл. «лишняя болтовня») [1, с. 6]. Вероятно, переводчик эмоционально усилил возмущение Яго незаслуженным назначением Кассио эпитетом «еиграбаа» («завистливый, гнилой»), оборотом «Еибашьратэ-жэа баапсыла» (с абх. «плохими, ненужными военными словами») [1, с. 6].

Яго недоволен, что выбрали какого-то Кассио и продолжает возмущаться несправедливому решению мавра (д. I, сц. 1) [2, с. 503]. В оригинале: «*One Michael Casio, a Florentine, / A fellow almost damn'd in a fair wife; / And what was he?*». В переводе Вейнберга звучит как: «И кто же тот избранник? / «Великий арифметик, флорентиец, / Какой-то Кассио, с одной красоткой / Уже себя связавший по рукам». У Чочуа перевод фрагмента представил интерес лексически и эмоционально: «Хасабуаа дук, флоренциатэык, / пхэызба ццзак лыла зэызшьахаз» (в абх. досл. «не может уйти, привязан», от глагола «иэышьахэит» – «связать себя, лишит себя свободы действия»).

Оригинальное «toged consuls», в русском переводе «сенатор каждый в тоге». У Чочуа происходит смысловая замена на «рхамы иташшыы» («укутавшись в шубу или меховые одежды»), показывающая знатность персонажа.

Следует отметить, что такие лексические единицы как «лейтенант», «поручик», «палач» Чочуа сохраняет (калькирование): «Поручиком у мавра остаюсь / Поручикс мавр икны сшыкац саанхоит», «By heaven, I rather would have been his hangman. / Что до меня, так я скорей желал бы – Клянусь тебе – быть палачом его» [1, с. 6] – «Сара истахыцэкьюухэа усазцаауазар, / Истоубоуп, сыказаарц шакэу иара изы палачс».

В следующем монологе Яго ищет постороннюю причину назначения Кассио заместителем мавра. Рассмотрим наиболее эмоциональные фрагменты, насыщенные эпитетами, сравнениями, метафорами.

«We cannot all be masters, nor all masters». В переводе П. И. Вейнберга «Нельзя, чтоб мы все были господами». Чочуа переводит как «Изалшом, мшэан, хара зегы хаказарцы хуаа дукуаны» (досл. «никак не получается нам всем быть «большими» или уважаемыми людьми») [1, с. 7].

«Knee-crooking knave/That doting on his own obsequious bondage». В переводе Вейнберга: «почтительно сгибаясь / И ползая, влюбленные в свое презренное лакейство, как ослы». Чочуа интерпретирует: «Ихэазо, рцыхэа ыршаны, аеадажэкэа реицш» (в абх. «аеада» означает «осел», также «аеада» говорят о глупом человеке, «аеадажэ» означает наивысшую степень глупости и в данном случае подхалимства).

«Хатыр укурцошэа рёырхуа-рёырцэиуа / Рытэра – цэгы изтагылоу бзиа ибани» (с абх. «ползая и одновременно виляя хвостом, влюбленные в свое рабское состояние») [1, с. 7]. «Others there are /Who, trimm'd in forms and visages of duty, / Keep yet their hearts attending on themselves, And, throwing but shows of service on their lords, Do well thrive by them and when they have lined their coats». У Вейнберга мы читаем: «Но есть другие, / Которые под маской верной службы / Скрывают мысль лишь о самих себе, и, господам отлично угождая Услужливостью видимой, меж тем свои дела ведут с большим успехом». Чочуа сатирично переводит этот же

фрагмент с абхазским колоритом: «Икоуп даҭашьоукых, / Рматцурá излоу Гук-псыкала / (с абх. «от души») иазыкоушэа, Рхы-рыцсоуп изшьтазоу («думают только о себе»).

«Рахцэа ргу кáцо» («удовлетворить кого-то, услужить кому-то», досл. «сделать приятное сердцу»). В оригинале: «Keep yet their hearts attending on themselves» – «рыматц руашэа дырбаны/Дара рхатэ ускуа каиматла инарыззоит» (эпитет «отличный», т. е. «отлично выполняют»).

Наибольший интерес представил дальнейший эпизод из монолога Яго, в котором заинтересовал перевод метафоры: «But I will wear my heart upon my sleeve» – «не скрывать, не сдерживать эмоций», дословно «носить сердце на рукаве». Происхождение этой идиомы связывают с интересным средневековым обычаем. Во время рыцарских турниров рыцари в знак своей преданности повязывали на руку ленту, которую им дарила дама сердца. Таким образом, рыцари открыто рассказывали всем о своей привязанности. Письменно зафиксировал данное выражение в этом значении именно Шекспир в своем «Отелло».

Рассмотрим фрагмент подробнее: «In compliment extern, 'tis not long after/But I will wear my heart upon my sleeve /For daws to peck at: I am not what I am». У Вейнберга: «Моей души и внутренность, и сущность, / Не все ль равно, что на ладонь ее / Всю выложить и дать в добычу галкам? / Нет, я не тот, каким кажусь!». Чочуа же перевел таким образом: «Еиҭа еиҭгуп сгэы ааҭыхны снапсыргутца (с абх. «вырвав сердце на ладонь») / Иныкуцаны алахэакуа ирыстар еимжэжэатэыс? / Мап, Сара сызлоубо акузам сызлакоу» [1, с. 7].

В этом переводе у Чочуа «вытащив сердце и дать добычу воронам», птица «алахэа» в абхазском языке поедает трупы разлагающихся животных, однако, может быть, переводчик не заменил лексически ворону на галку, потому что отличие галки от вороны в том, что у галки более крупная голова и клюв меньше чем у вороны, оперение с более темным оттенком с переливом. У вороны клюв выглядит очень грубо, голова более плоская, лапы поменьше.

В образе главного героя мы видим воинствующего мавра, покорившего сердце невинной Дездемоны. Шекспир подчеркивает внешние черты и характер Отелло эпитетами: ср.: «thicklips» – «толстогубый», «губан»; лексемой «ақышхыжэпаажэ» Чочуа высмеивает внешние черты и подчеркивает размер губ мавра.

Неожиданной для Брабанцио стала новость о любовных отношениях мавра и Дездемоны. Отец не может поверить словам Яго: «an old black ram tuppung a white ewe» – «черный старик – баран в объятых душит белую овечку» [2, с.413]. В переводе Чочуа: «атахмада еикуцэа-самсал игушыпы датагуаны усыс шкуакуа лыхуаера даеуп» (с абх. «черный как смола старик душит твою белую овечку»). Метафора «making the beast with two backs» («изображает зверя с двумя спинами») в абхазском звучит как: «ф-бгак змоу агыгшэыгь рыгешеипшыртэыз» [1, с. 9]. В абхазском языке грамматически выражается именно «рыгешеипшыртэыз», т. е. идет речь о двух «участниках соития», досл. «изображают зверя с двумя спинами». Что касается данной метафоры, то это является эвфемической метафорой, т. е. нейтральной по смыслу, используемой в тексте для замены понятий любовных отношений между двумя людьми.

При описании Отелло использовались эпитеты, которые в абхазском языке звучат более эмоционально. Ср., «Knale» – «мерзавец» – «кьала- пала»; «Gondolier» – «гондольер» – «тэымуафы-цэыршэагак» (в пер. «подлец, негодяй»).

Брабанцио не может вынести того, что Дездемона и Отелло действительно обвенчались: «It's too true an evil/ свершилось злодеянье» – «Митэы еикуатэа сзыкалеит» (с абх. «случилось нечто ужасающее, ужасное»).

«And what to come of my despised time» – «Нет, нет, ее – и для меня теперь все в будущем лишь горечь и мученье» – «Сажэымтыгеа гуак-цэакрыла исхызгар акухеит шыта Сара!» (с абх. «на старости лет меня ждут мученья»).

«Are they married?» – «Обвенчались ли?» – «Агургын рхарцахьоушь уажэшьта?» (с абх. «корона, возлагаемая на вступающих в брак при церковном обряде, венец») [1, с. 11].

Во второй сцене I акта Бранцио не может смириться с тем, что его дочь связала свою судьбу с Отелло и выражает свой гнев и ярость: «Down with him, thief» – «Хватайте разбойника!». У Чочуа мы видим: «Уи абрагъы!» (абрек – человек, ушедший в горы, живущий вне власти и закона, ведущий партизанско-разбойничий образ жизни; первоначально – кавказский горец, изгнанный родом из своей среды за преступление, обычно убийство). Также Бранцио употребляет в монологе слово «агъыч – хумга» – подлый вор [1, с. 17].

В последней части этой II сцены мы узнаем кое-что о Дездемоне. Родриго упоминает не только об ее красоте, но и об ее уме. Мы также узнаем кое-что новое и весьма интересное об Отелло. Бранцио восклицает: «Damn'd as thou art, thou hast enchanted her» [2, с. 508] – «Проклятый, ты околдовал ее!» – «Да я сошлюсь на все, что смысл имеет» [2, с. 417] – «Дурфашьейт уи, анца дзыкушэиз, Уара! Митэи- еикуатэас икоузеи узыкусмыршэаша, Сара уиазы».

[Brabancio]. Ср.: «I she in chains of magic were not bound, / whether a maid so tender, fair, and happy, / so opposite that she shunned / The wealth, curled darlings of our nation». У Вейнберга: «возможно ли, чтоб девушка такая прекрасная, невинная, на брак смотревшая с такою неприязнью / что юношам знатнейшим и красавцам Венеции отказывала всем». Чочуа: «Икалома мамзаргъы ҕымт – псымшьа иказ. Ацхэызба -пшза бзиаху (красивейшая женщина), / ишэапырхапуа зца итазызоз, (пугалась от мысли о замужестве) хаца царак налбаны, / хагыр ду зкуз Венециатэ арцарацэа сиркуа мап рцэызкуаз» (отказывала уважаемым людям Венеции) [1, с. 17].

«Would ever have, to incur a general mock, / run from guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou –to fear, not delight / judge me the world, if 'tis nor pross in sense / that thou hast practiced on her with foul charms». «Чтоб девушка такая, говорю я, Решилась дать себя на посмеянье/ всеобщее, из дому убежать / и на груди укрыться закоптелой /созданья безобразного, в ком все / внушает страх, а не любви отраду? / суди меня весь мир, когда не ясно, что ты ее гнуснейшим колдовством /очаровал, что девственную юность / ты погубил напитками и зельем, / волнующими страсти» [2, с. 517]. У Чочуа это звучит таким образом:

«Апцхэызба лаша/жэлари зегь ччархус (позорный) ирылтарызма лара лхы (отдала бы себя «свою голову» на посмеянье); «Маза дыоны ддэылкьаны (неожиданно выбежала) / заца бзиа ирымбаша, (со всех ног)/зцэа итазызо зегь зыцэшэоз, /ауафы цэымкыражэ игуаҕы /«Еыцэхыртаз илыпшааны»/ (нашла убежище на груди ужаснейшего человека) /Шэеипхьыз-баапсыла сыкулааит Сара адунеи, / (проклинает себя на весь мир) Уара цэгьа-мыцэгьала дшыакуакьаны/ лтыпха – кутира пхастазтэшаз/рыжэтэ – баапсык лумыржэзар / Уара амцхэафы – цэыршэага/ацстаара еицакуак уара ныкузго (как ты сумел очаровать наивную девушку, какими средствами) [1, с. 18].

Брабанцио не находит себе места, он окончательно потерял самообладание. Он не только гневается, не только негодует. Он изумлен поступком Дездемоны. Как могло случиться, чтобы она, девушка "прекрасная и счастливая", которая "избегала богатых кудрявых баловней своей страны", вдруг "бежала, на всеобщее посмеянье, из-под отцовской опеки на черную, как сажа, грудь такого существа", как Отелло, – существа, "способного внушить страх, а не дать наслаждение". Единственное объяснение, конечно, колдовство:

[Brabantio]. « Ay, to me/she is abused, stol'n from me and corrupted / by spells and medicines bought of mounte banks; / for nature so preposterously to err / being not deficient, blind, or lame of sense, / sans witchcraft could not» [2, с. 510]. «Да, для меня! Обманута, похищена ворами, / обольщена снадобьем колдунов / И чарами, затем что невозможно, / не будучи слепой, кривой, бездумной, / Впасть в странное такое заблужденье / без колдовства» [2, с. 420]. [Брабанцио] «Ааи, цсык дылшызоуп уи иахья са сзы! («она для меня мертва») / Джьюуп, агычцэа рыла дымтарсны дгоуп («обманута ворами-разбойниками») / дхыхоуп цшыѳ – шэкула – «соблазнена гадалками-колдунами», «илыржэуп дзырѳашьашаз цьара хушэык» – «окодована зельем гадалки-колдуна». «Ауафьтэыѳса илашэу, ицыркьу зхы атыц икум» – «потерять рассудок»; «Иакэымзар, дызустда абри еипшала цэгьа-мыцэгьала» – «кто ее сбил с истинного пути»; «Еилагоу, цьара цьныш хэышэкала дыржьамкымзар?» – «если ее не обманули черти».

Отелло в оправдание свое говорит Яго, за какие заслуги Дездемона его полюбила: [Othello]. «Her father loved me; oft invited me; / Still question'd me the story of my life / From year to year, the battles, sieges, fortunes, / That I have passed I ran it through, even from my boyish days, To the very moment that he bade me tell it; Where in I spake of most disastrous chances» – [Отелло]. «Ее отец любил меня и часто / Звал в дом к себе. / Он заставлял меня / Рассказывать историю всей жизни, / Год за год – все сражения, / осады и случаи, пережитые мной. / Я рассказал все это, начиная / От детских дней до самого мгновенья, когда меня он слышать пожелал. / Я говорил о всех моих несчастьях о бедствиях на суше и морях: / Как ускользнул в проломе я от смерти / На волосок висевшей от меня; / Как взят был в плен врагом жестокосердым / И продан в рабство; как затем опять / Я получил свободу» – [Отелло]. «Уи лаб бзиа сибон Сара, / еснагь Аџныка дсыпхьалон Сара иахь, / сыпстазаараџ Сзыкушџахьоу-сзынцахьоу (пережил) / аџоурых Иасхџаларц бзиа ибон. / Шыкусы – шыкусыла еишьтаргыла – аибашьракуа, Акуларакуа, / мыкумабарас (горести, печали) Сзыкушџахьаз зегьы. / Иасхџеит Сара зегьы, саныхучыз Инаркны иахьанза, / тара уи иахарц анигуацха./Сара салацџажџеит дгьыли-мшыни рџы / Насыпдарас, рыцхарас сзыкушџахьаз зегьы:Насгьы сыпсраны ахуц сыгны сшеикухахьаз, / Ага гумбыльцъбара (жестокость) ила сытџуаны Тџны сшыџиз;џацхьа ахакуитра».

И, конечно же, разберем знаменитый вейнберговский перевод фразы: «She loved me for the dangers I had pass'd, /And I loved her that she did pity them» – «Она меня за муки полюбила, а я ее – за состраданье к ним». Рассмотрим перевод на абхазский язык: «Лара Сара сзыкџэшџахьаз агџакра акнытџ бзиа сылбеит / Агџакра исхызгаз лхатџык еипш ипцхьазаны сыхьрыщџалшьаз» [1, с. 25]; дословно переводится «Она меня полюбила за страдания, которые я пережил и, которые она пропустила через себя». Великолепный перевод Вейнберга прозвучал не менее великолепно и на абхазском языке за счет добавления фразы «за страдания, которые она пропустила через себя».

Таким образом, в абхазском переводе Чочуа сумел передать художественное своеобразие трагедии Шекспира «Отелло». Несмотря на то, что переводчик не

владел английским языком, он сумел уловить характер каждого героя произведения, подобрать стилистические приемы и краски. Чочуа тщательно изучил переводы того времени, преимущественно Вейнберга, изучил примечания к тексту, проверял отдельные места по словарям и другим переводам. По возможности придерживаясь структуры языка-посредника, Чочуа иногда отходил от буквальной точности с тем, чтобы довести до своего читателя смысл того или иного выражения. Особенно это относится к переводу идиоматических выражений, пословиц, игры слов, к которым автор по возможности подыскивает параллели в абхазском языке. Абхазский переводчик сумел передать в своих переводах лексическое богатство произведений Шекспира, их живой народный язык.

Список литературы

1. Шекспир В. *Отелло: Атрагедиа 5 кугыларак амань / Ахь иақуитны еиҭеигеит Иасон Чочуа.* – Сухуми: Абгосиздат, 1957. – 175 с.
2. Шекспир У. *Отелло.* – М.: ПрозаиК, 2014. – 576 с.

УДК 82.09

ББК 83

ЗАГЛАВИЕ КАК МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОД В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н. ГУМИЛЕВА

«СФИНКСА» О. УАЙЛЬДА

*А.В. Ламзина, Московский физико-технический институт (Национальный
исследовательский университет), г. Москва, Россия*

THE TITLE AS A MYTHOLOGICAL CODE IN N. GUMILYOV'S TRANSLATION OF THE "SPHINX" BY O. WILDE

*A.V. Lamzina, Moscow Institute of Physics and Technology (National Research
University), Moscow, Russia*

Аннотация. В статье анализируется перевод Николая Гумилева стихотворения Оскара Уайльда и доказывается, что его заглавие становится мифопоэтическим символом, вбирающим в себя обширный ареал образов и мотивов мировой культуры, реализованных в виде реминисценций и аллюзий в тексте произведения.

Ключевые слова: Гумилев, Уайльд, сфинкс, миф, аллюзия, мировая культура.

Abstract. The article analyzes Nikolai Gumilyov's translation of Oscar Wilde's poem and proves that its title becomes a mythopoetic symbol, absorbing a vast range of images and motifs of world culture, realized in the form of reminiscences and allusions in the text of the work.

Key words: Gumilyov, Wilde, sphinx, myth, allusion, world culture.

E-mail: alamzina@mail.ru

Художественное наследие Н.С. Гумилева включает маленькую поэму «Сфинкс», которая является переводом одноименного произведения Оскара Уайльда.

Перевод «Сфинкса», представляющего собой развернутое обращение к мифическому существу, во многом близок концепции акмеизма как «тоски по мировой культуре». Лирический герой стихотворения Уайльда, обращаясь к Сфинксу, перечисляет множество значимых феноменов культуры древности, имена богов и героев, особенности различных стран – фактически, стихотворение не о Сфинксе, а о древности, обо всей той эпохе, которую Сфинкс мог(ла) увидеть. Это симультанное представление древнего мира, в котором соседствуют феномены и явления разных эпох, близко концепции эонического времени акмеизма – «свернутого» времени [4, с. 29–36], в котором одновременно живет и прошлое, и настоящее, и будущее.

Ю.А. Бахнова отмечает близость миров Гумилева и Уайльда, обусловившую интерес Гумилева-переводчика к поэме «Сфинкс»: «Гумилева в поэме привлек близкий его поэтическому мироощущению образ загадочного и таинственного существа. На протяжении всего своего творчества Оскар Уайльд подчеркивал роковое начало, амбивалентность женской природы. Этот интерес обусловил образную структуру поэмы «Сфинкс», драмы «Саломея» и других произведений. Теми же мотивами насыщен второй сборник стихотворений Гумилёва «Романтические цветы» (1908), особенно стихотворения «Заклинание», «Ягуар», «Ужас»» [2, [https](https://)].

Знаменательно, что образ магического чудовища-зверя впоследствии был воплощен Н.С. Гумилевым в стихотворениях «Леопард» и «Лес». Можно также проследить мотивную связь «Сфинкса» Гумилева со стихотворением «Ужас» и трагедией «Отравленная туника»: в художественном пространстве этих

произведений ключевую роль играет образ мифического существа, полуженщины-полузверя [5, с. 45–49].

Как и Уайльд, Гумилёв формирует содержание своей поэмы посредством переосмысления архетипических сюжетов и образов мирового искусства, насыщая текст аллюзиями и реминисценциями.

Исследователями [1; 2; 5] проведен сравнительный анализ текстов оригинала и перевода в сопоставлении, показывающий, что уже в 1912 году Гумилев старался как можно более полно передать образную систему, а также звуковые и ритмические особенности оригинала.

В то же время Гумилев предпринимает ряд переводческих решений, отдаляющих текст перевода от оригинала. Часть этих решений обусловлена особенностями русского языка – так, у Уайльда четко обозначена гендерная принадлежность Сфинкса – он называет данное существо “she”, к нему относится местоимение “her” – то есть Сфинкс определенно является женщиной. Гумилев, отталкиваясь от грамматического рода соответствующего существительного в русском языке, делает Сфинкса существом мужского пола:

Не шевелится, не встает,
Недвижный, неприкосновенный,
Ему – ничто – луны изменной
И солнц вращающихся ход.

Глубь серую сменяя красной,
Лучи луны придут, уйдут,
Но он и ночью будет тут,
И утром гнать его напрасно [3, с. 209–210].

Это, с одной стороны, грамматически верное решение, с другой стороны полностью элиминирует в начале подтекст, заложенный в стихотворение автором: женственную, коварную, двойственную природу чудовища-сфинкса. При этом далее у Гумилева Сфинкс обозначен как «кошка», «рысь», и уже «она»:

Она лежит на мате пестром
И смотрит пристально на всех,
На смуглой шее вьется мех,
К ее ушам струится острым. [3, с. 210].

Сфинкс Уайльда женственен, а сфинкс Гумилева амбивалентен, он и мужская, и женская сущность – андрогин, гермафродит. После описания сфинкса стихотворение продолжается адресованной этому мифическому существу чередой вопросов – лирический герой спрашивает, видел(а) ли Сфинкс различных богов и героев. Гумилев точно следует их перечню, внося ряд новаций в некоторых строфах, например:

And did you talk with Thoth, and did you hear the moon-horned Io weep?
And know the painted kings who sleep beneath the wedge-shaped Pyramid?
[6, [https](https://)].

У Гумилева Ио рыдает не на луну, а пирамиды не имеют клиновидной формы:

Ты знала ль Тота грозный вид,
Плач Ио у зеленых склонов,
Покрытых краской фараонов
Во тьме высоких пирамид? [3, с. 211].

Гумилев-переводчик в данном случае идет по пути смыслового прибавления: если в тексте Уайльда спрашивается просто, говорил(а) ли Сфинкс с Тотом, то в переводе возникает «грозный вид» бога, меняются характеристики плача и пирамид, но общий смысл строфы сохранен.

В ряде случаев внесенные Гумилевым переводческие новации даже уточняют авторский замысел, делают его более глубоко и детально прорисованным:

И плакал в вязком водоеме
Огромный, сонный крокодил
И, сбросив ожерелья, в Нил
Вернулся в тягостной истоме [3, с. 211–212].

У Уайльда в этом четверостишии крокодил охарактеризован как “torpid”, то есть «вялый», однако далее эта мысль не развита. Гумилев же делает крокодила «вялым», водоем – «вязким», и возвращение крокодила происходит «в тягостной истоме», то есть образ сонного, вялого, ленивого крокодила усугубляется. Подавляющее большинство строф Уайльда Гумилев передал очень точно, с сохранением образности и упоминаемых реалий, что дало повод К.И. Чуковскому охарактеризовать «Сфинкса» положительно [см. подр.: 1, [https](https://)].

В целом, перевод «Сфинкса», несмотря на работу с подстрочником, а не с текстом оригинала, выполнен как раз в духе тех переводческих принципов, о которых писал сам Гумилев: максимальная верность духу оригинала.

Восприятие и переводческая интерпретация английской литературы Николаем Гумилевым – это диалог на равных, интересубъектное общение авторов, которое не детерминировано ни пространством, ни временем. Важной сферой проявления этого диалога, наряду с текстом самих произведений, становится заглавие.

Гумилев широко использует рецептивный потенциал заглавия, отсылающий не только к прецедентному тексту Уайльда, но и к дискурсу мировой культуры, в котором образ сфинкса ассоциируется с различными мотивами мифологии, литературы, скульптуры и живописи. Автор таким образом прибегает к шифровке смысла собственного текста, прочитанного через другие тексты, вступая в интересубъектный и интертекстуальный диалог с Оскаром Уайльдом, углубляя изначальный смысл заглавия оригинала и – обратным ходом – смысл своего собственного произведения, обогащая его ассоциациями, привнесенными текстом-первоисточником.

Список литературы

1. Баскер М. Гумилев и Оскар Уайльд // Гумилевские чтения, 2006 // Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/about/72/>.
2. Бахнова Ю. «Сфинкс» Оскара Уайльда в переводе Н. Гумилева // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 325. Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/about/208/>.

3. Гумилев Н.С. Переводы. – СПб: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. – С. 209–210.

4. Кихней Л. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // *Modernités russes. Le temps dans la poétique acméiste.* – Lyon, 2010. – P. 29–59.

5. Раскина Е.Ю., Сушко Е.Л. Сфинкс – «Полужена и полужверь» – в творчестве Н.Гумилёва и О. Уайльда // *Актуальные проблемы гуманитарных наук в России и за рубежом.* – Новосибирск: Инновационный центр развития образования и науки, 2016. – С. 45–49.

6. Wilde O. *Sphinx* // <https://gumilev.ru/translations/11/>.

УДК 070

ББК 76.02

ЖАНР РЕПОРТАЖА В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАДИСКУРСЕ

*Н.А. Мирзебекова, Московский университет им. А.С. Грибоедова,
г. Москва, Россия*

THE GENRE OF REPORTAGE IN THE MODERN MEDIADISCOURSE

N.A. Mirzebekova, Griboyedov Moscow University, Moscow, Russia

Аннотация. Статья посвящена исследованию жанра репортажа, его особенностям, специфике, особое внимание уделено проблеме трансформации этого жанра журналистики в эпоху современных технологий, интернета и социальных сетей.

Ключевые слова: репортаж, современный репортаж, СМИ, новостная журналистика.

Abstract. The article is devoted to the study of the genre of reportage, its features, specifics, special attention is paid to the problem of transformation of this genre of journalism in the era of modern technologies, the Internet and social networks.

Key words: reportage, modern reportage, mass media, news journalism.

E-mail: Shakhaida78@gmail.com

Репортаж, как жанр всегда интересовал исследователей. Особенно сейчас в эпоху цифровых технологий на этапе стремительных изменений в

современной журналистике, все чаще возникает вопрос о том, что такое «современный репортаж».

Жанр репортажа вошел в европейскую журналистику в начале XIX века. Периодами его бурного расцвета как в России, так и в Европе являются конец XIX века и 1920-е годы. Изначально это был жанр, который освещал читателям ходы судебных заседаний, определенные парламентские дебаты и т. п. [9, с. 310].

По мнению А.А. Тертычного [9, с. 310], репортажи такого вида называли отчетами, а сами репортажи – это были публикации, которые напоминают современные российские очерки.

В первое послевоенное десятилетие XX века популярностью пользовалась журналистика новостей и фактов – журналисты стремились к беспристрастию. После чего в США появилось течение, как новый журнализм – смесь литературы и журналистики [11].

Яркими представителями этого течения были писатели - репортеры Том Вульф, Трумэн Капоте, Хантер Томпсон [11]. В 1960–1970-е годы репортаж пережил второй расцвет и в Европе: здесь тоже открывают «новый индивидуализм», журналисты обращаются к судьбе отдельных членов общества, информация все больше персонализируется, растет спрос на повествовательную журналистику, а значит, на репортажи.

В современном науке можно найти несколько подходов к определению репортажа. Большинство исследователей сходятся во мнении, что репортаж – жанр, который не просто сообщает о фактах, событиях, а показывает их через непосредственное восприятие автора, воссоздавая картину происходящего. То есть в основе репортажа всегда находится общественно значимое событие, которое развивается на глазах у читателя.

По словам А.А. Литвиненко, невозможно написать репортаж сидя за столом и, не участвуя в событии, так же очень трудно писать репортаж о событиях, которые произошли уже давно, так как главным ключом репортажа

является точная передача эмоций, атмосферы и яркой детализации происходящего [4, с. 8].

Основываясь на определении Л.Е. Кройчика, мы предлагаем следующее определение жанра: репортаж (от лат. *reportare* – «передавать, сообщать») – журналистский материал, дающий наглядное представление о событии, очевидцем или участником которого является автор.

Это определение «высвечивает» характерные особенности жанра – оперативность, динамичность, наглядность происходящего, активно действующее авторское «я», которое помогает создавать так называемый «эффект присутствия», позволяя читателю находиться рядом с репортером и вместе с ним видеть происходящее событие».

Но некоторые ученые спорят с таким толкованием понятия «репортаж». М.Ким отмечает, что главная черта рассказа в репортаже – это не ситуация, которую описывает репортер, а именно ход события, процесс повествования [2, с. 256]. Для автора важно показывать не только факты, а определенный процесс развития. И самое важное, отношение автора ко всему, именно оно является главным «ключом» любого репортерского произведения. Только автор решает, как ему поступить с тем или иным действием события. Главная цель журналиста, передать настоящую и полную картину случившегося.

Е.Н. Несин [6] в своей научной статье отмечает, что репортажи делятся на событийные и тематические. По его мнению, для каждого издания необходима своя особая черта, которая привлечет внимание читателей.

М. Милых в статье «Стиль репортажа» [5], уделяет внимание к сочетанию документальности и эмоциональности. Эти критерии в дальнейшем в тексте, образуют собственную стихию, после чего текст и получается ярким и разнообразным. Первое – это критерий точности и достоверности, а второе это эмоции и детальная передача переживаний от автора. Конечно же, он считает, что еще одной непревзойденной чертой жанра является присутствие в тексте авторского «Я», именно с помощью этой детали, текст получается особенным по документальности и достоверности. И здесь автору не нужно скрывать свое

лицо, а напротив раскрыть и показать читателям описываемое через призму авторских взглядов.

Философские корни понятия репортаж пытался определить Г.Я.Солганик [8, с. 101], считая, что репортаж – это смесь всех жанров публицистики, при этом отличающийся своей спецификой, чертами и стилистикой. По мнению исследователя, схема композиции и жанра имеет устойчивый характер, так как определяется рамками времени и логическим изложением фактов [8, с.102].

С ним соглашается Е. Рябчиков, который считает, что репортаж связал в себя многие яркие черты других жанров: очерка, интервью, отчета, хроники, обзора и корреспонденции, и в итоге получился отдельный, новый и чудесный жанр журналистики. Отличительными и актуальными чертами репортажа он считает уникальность, устремленность и способность охватывать многие области жизни [11].

Таким образом, жанровое определение репортажа предельно широкое. Весь мир с его многообразием находится в поле зрения репортера, а в ходе написания текста, он фокусирует внимание на отдельное событие и преподносит его через свои переживания и видимость мира. Благодаря автору мы сумеем правильно прочувствовать текст, в его задачу входит верное и последовательное изложение событий. Он сам решает какие детали вынести на передний план, как правильно создать композицию и структуру текста для привлечения внимания.

Присутствие в тексте автора можно передать многими способами: с помощью размышлений, отдельных комментариев, отступлений и характеристиками. Все эти признаки помогают достичь того самого «эффекта присутствия», наличие которого в тексте обязательно. В репортаже для автора самое главное, это не только констатировать факты происходящего, а показать все в движении, описать динамику события, для точного описания происходящего перед его глазами.

Г.Я Солганик [8, с. 102] предостерегает, что в репортаже нежелательно использовать чересчур резкие переходы, яркие метафоры и эпитеты, для

подобного текста желательно умеренное и сдержанное изложение событий. Однако для легкой яркости и придания тексту эффектности, можно использовать некоторые вкрапления средств выразительности. Он также считает главной особенностью репортажа наличие в нем прямой речи, по его мнению, это делает текст дополненным яркостью красок, и необычным стилем повествования. Самое главное чужую речь передать без изменений. В таком случае она придаст тексту выразительность. Определенно нежелательно использование большого количества подобной речи в тексте, так как есть угроза сделать текст монотонным и неинтересным. Она нужна для небольшой смены плана текста, чтобы репортаж получился динамичным. По мнению Е.Н.Несина [6], «эффект присутствия» в тексте позволяет читателю выразить верное мнение об описываемом событии и поставить правильную оценку. Чем лучше передан эффект, тем, определенно, лучше будет воспринят текст читателем.

К примеру, А.А. Тертычный отмечает, что есть два способа, с помощью которых автор может добиться сопереживания читателя: первый это – сделать описываемый текст динамичным, второй создать динамику авторских переживаний, которые появились в ходе изучения события. Он считает, что репортаж с другими жанрами журналистики, объединяет метод наглядности. Однако, исследователь отмечает, что в «репортаже наглядность несет чисто информационную функцию прочего [10].

В последнее время исследователи очень часто пытаются найти, что является основополагающей частью любого репортажа, разбирая этот жанр по всем критериям, ученые пришли к выводу, что «эффект присутствия» и есть главная и яркая черта данного жанра.

И даже сейчас в условиях развития новых информационных технологий, интернета, всеобщего информационного пространства, одним из важных критериев хорошего репортажа так и остался, тот самый «эффект присутствия». СМИ все чаще использует помимо текста, такие средства отображения действительности, как видео-, аудиозаписи, инфографику, возможность

использования разных медийных платформ, в том числе и графика, инфографика, аудио, видео, фотографии, различные виды анимации, это все привнесло в знакомый нам всем жанр «репортаж» новые краски и смысл. Сейчас есть возможность быстрой публикации, так же частого обновления новости, с помощью интернета и социальных сетей.

С помощью социальных сетей и интернета читатель, в буквальном смысле, имеет возможность полностью прочувствовать «эффект присутствия», окунуться в атмосферу происходящего и «вживую» оказаться на месте происшествия.

Репортаж со времён возникновения в газетной периодике претерпел некоторые изменения, но и сейчас остаётся довольно востребованным жанром, так как часто появляется на страницах различных изданий под рубрикой «Репортаж» или на страницах других рубрик.

Среди современных общероссийских периодических изданий, регулярно публикующих репортажи, газеты «Комсомольская правда», «Московский комсомолец», журнал «ГЕО» и другие. Рубрика «Репортаж» встречается в газете «Аргументы и факты» и журнале «Вокруг света». Востребованность этого жанра непосредственно связана с его ключевыми особенностями: оперативностью, актуальностью, наглядностью, документальностью и достоверностью.

Изменения репортажа связаны в основном с размыванием границ между жанрами, в журналистике такой процесс получил название «диффузия жанров». Некоторые жанры, в том числе и репортаж, перестали жёстко атрибутироваться как информационные или аналитические, а другие, такие как очерк, фельетон, передовая статья и вовсе ушли с газетных полос. Произошла так называемая «переоценка жанровых ценностей», и на место исчезнувших пришли другие более востребованные жанры, такие как интервью, комментарий и репортаж [11].

Тема репортажа должна быть актуальна и интересна для читателя, как и в любом другом жанре. Только репортаж всегда отличается от корреспонденции

или любой другой статьи тем, что здесь важен интересный и необычный ракурс освещения события или же неожиданный поворот в тексте. Очень важно в многообразии информации поступающей из окружающего мира, выделить, ту которая будет наиболее интересна для читателя.

Пытаясь быстро и оперативно передать информацию читателям, автор создает событийный репортаж. Он может описывать конкретное событие, изобретение или писать о каком-то интересном человеке.

Если автор хочет писать познавательный репортаж, к нему нужно готовиться заранее, определить роль, которую будет исполнять автор, эти репортажи не столь оперативны, как событийные. Их можно писать из мастерской художника, из музея, научной лаборатории, книгохранилища или из кабинета писателя

Дэвид Рэндалл в книге «Универсальный журналист» пишет, что у репортера должен быть «нюх на новости», по его мнению, у автора этот дар может быть как врожденным, так и основанным на глубоком понимании вопросов. Первое, что он выделяет, это умение в куче «информационного мусора» найти ту самую ценную новость. А второе, это то, что репортер чаще должен спрашивать себя: «Будет ли этот сюжет актуален?», «Насколько хорошим может быть материал, даже если я раздобуду всю необходимую информацию?» [7].

Основные источники, по которым журналист получает информацию можно условно разделить на две группы:

- 1) источники, которые не требуют больших усилий от журналиста, которые предоставляют ему информационные поводы в готовом виде;
- 2) источники, для поиска которых журналисту приходится приложить более-менее серьезные усилия.

Дэвид Рэндалл считает, что хороший журналист будет использовать все возможные способы поиска информации. «Держите глаза и уши открытыми, гуляя по улицам, занимаясь делами, караульте сюжет, и вам воздастся» [7]. Репортаж может быть написан на разные темы, в зависимости от сферы жизни

человека и общества в целом. Поэтому существуют научные, спортивные, социальные и другие темы репортажа. Автор ставит перед собой задачу, от которой в последующем будет зависеть особенность его произведения.

В настоящее время, когда информация воспринимается как неотъемлемая часть жизни и её составляющая, СМИ не только формируют общественное мнение, ценности, взгляды и вкусы аудитории, но и создают гипер реальность – иллюзию – и выступают как более «реальная» реальность по сравнению с окружающим миром [11]. То есть в СМИ происходит смешение документального и художественного начала, так как создаваемый журналистом творческий контекст, намного интереснее документальной информации, которая уже известна из более оперативных источников, таких как радио или телевидение. В связи с этим в печатной журналистике перемещается акцент с того, что говорится, на то, как об этом говорится. Из-за острой конкуренции с аудиовизуальными СМИ в быстроте передачи информации в репортаже появляются черты характерные для художественного текста, например, возрастает роль выразительных средств языка, так как газета вынуждена подать уже известную информацию из более оперативных источников, в более привлекательной форме [11].

Поддержанию читательского интереса помогает и освоение печатными изданиями и нового информационно-коммуникативного канала Интернет. В настоящее время практически все газеты и журналы имеют свои web-версии («созданная или адаптированная для Интернета версия периодического издания») и используют Интернет как средство для передачи и распространения контента.

Современный репортаж является одним из самых востребованных информационных жанров журналистики, так как соединяет в себе преимущества оперативной передачи информации с её анализом, то есть выполняет информационную и аналитическую функции. Репортаж относится к синтетическим жанрам журналистики, поскольку содержит стилевые черты других жанров. В нём с успехом могут сочетаться элементы хроникальной

информации, отчёта, интервью и корреспонденции, но при этом жанр не теряет свою информационную природу.

Определенно главной и неизменяемой чертой репортажа, остается то самое «Я» и «эффект присутствия». Репортаж по своей природе очень уникален, даже, не смотря, на то, что он постоянно находится под давлением других жанров журналистики.

В современном мире читателям важна актуальность и наглядность, именно это и дает репортаж общественности. Так в нем сочетается информационность и личные переживания и эмоции автора, которые отлично гармонируют вместе. Репортаж хоть и является довольно старым жанром журналистики, его можно вместе с тем назвать и самым молодым, так как он постоянно меняется, совершенствуется и подстраивается под современный мир журналистики.

Список литературы

1. Гуревич С.М. *Репортаж в газете* // <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 26.02.2022).
2. Ким М.Н. *Технология создания журналистского произведения*. – СПб.: Изд-во В.А.Михайлова, 2001.
3. Лазутина Г. В. *Основы творческой деятельности журналиста*. – М., 2000.
4. Литвиненко А.А. *Репортаж: искусство повествования*. – М., 2013.
5. Милых М.К. *Стиль репортажа // Стилистика газетных жанров*. – М., 1981.
6. Несин Е.Н. *Проблемы изучения истории и теории жанра репортажа*. – М., 2010.
7. Рэндалл Д. *Универсальный журналист* // www.eartist.narod.ru/text12/38.htm (дата обращения: 26.02.2022).
8. Солганик Г.Я. *Стилистика жанров // Стилистика газетных жанров*. – М., 1981. – С. 101–102.
9. Сметанина С.И. *Медиа-текст в системе культуры*. – СПб., 2002.

10. Тертычный А.А. *Жанры периодической печати: Учеб. пособие.* – М.: Аспект Пресс, 2000.

11. *Глобальные тенденции развития печатных СМИ* // <http://www.mediaatlas.ru> (дата обращения: 26.02.2022).

12. *Репортаж* // <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 26.02.2022).

УДК 82.09

ББК 83

**КОНФЛИКТ ИЛИ КОНТРАПУНКТ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ
ОППОЗИЦИИ В ЛИРИКЕ РАННЕГО МАНДЕЛЬШТАМА**

*Т.Л. Павлова, Национальный исследовательский технологический
университет «МИСиС», Москва, Россия*

**CONFLICT OR COUNTERPOINT: ONTOLOGICAL OPPOSITIONS
IN THE LYRICS OF EARLY MANDELSHTAM**

*T.L. Pavlova, National Research Technological University “MISIS”,
Moscow, Russia*

Аннотация. Статья посвящена проблеме онтологических антиномий в раннем творчестве О. Мандельштама. Выявлены закономерности их формирования и развертывания в художественном мире поэта, показана их парадигматическая с пространственными категориями и обозначена их конфликтогенная функция и корреляция с сущностным статусом лирического героя.

Ключевые слова: Мандельштам, онтология, оппозиция, антиномия, лирический конфликт, лирический герой, общее, единичное.

Abstract. The article is devoted to the problem of ontological antinomies in the early works of Fr. Mandelstam. The patterns of their formation and deployment in the artistic world of the poet are revealed, their paradigmatic relationship with spatial categories is shown, and their conflictogenic function and correlation with the ontological status of the lyrical hero are indicated.

Key words: Mandelstam, ontology, opposition, antinomy, lyrical conflict, lyrical hero, general, singular.

E-mail: pavlova-sizykh@yandex.ru

Одна из главных особенностей раннего Мандельштама (периода 1908 – 1913) – внимание к проблемам бытия, интерес к сущностным антиномиям; отсюда возникновение в его поэзии конфликта онтологического типа. В самом общем виде этот конфликт, во-первых, связывается с противопоставлением двух миров, один из которых является *идеальным миром*, а второй –

соотносится с *реальностью*; во-вторых, этот конфликт моделируется через оппозицию разных временных пластов («здесь – там», «общее – единичное», «прошедшее – настоящее», «небесное – земное» и проч.). В этом плане ранняя лирика Мандельштама выражает некоторые типологические закономерности развития русской литературы XX века в целом, так как «в русской литературе XX века конфликт в его наиболее обобщенном и универсальном виде реализовался в антагонистическом противоречии между двумя мирами (*этим* и *тем*, миром реальным и инобытием)» [4, с. 10].

Время и пространство являются «фундаментальными определителями бытия, они задают исходные ориентации, на основе которых строится любая картина мира» [2, с. 137], языковая семантика [см.: 9] и система художественных конфликтов. Мы солидарны с суждением А.Г. Коваленко о том, что «конфликт является центральной «узловой» категорией, находящейся в тесной взаимосвязи с внутренней пространственно-временной организацией произведения, с его формой и содержанием, с образом мира» [4, с. 9].

Однако ключевую роль в формировании конфликта онтологического типа, на наш взгляд, играет пространственный компонент. Это связано с двумя факторами. Во-первых, с точки зрения категории пространства, «хотя бы частично, могут быть истолкованы различные историко-культурные явления и процессы. Собственно, любая пара антиномичных признаков, по которым изначально осознавался мир <...>, содержит пространственный компонент, в особенности представление о границе» [см.: 6, с. 7].

Знаменательно, что конфликт верха и низа у раннего Мандельштама оказывается аксиологически амбивалентным. *Верх* в оппозиции *небесное – земное* часто оказывается негативно окрашенным, в то время как низ в деривационных значениях природных субстанций и рукотворных вещей – в соответствии с акмеистическими постулатами – обретают онтологическую и эстетическую ценность. Начало бытийственности, субстанциональной полноты отличает «нижнюю бездну» Мандельштама от «верхней», воплощенной в его лирике в мотивах и образных комплексах неба и звезд. В этой верхней бездне,

полагает поэт, кроме пустого пространства и отвлеченной «гармонии высоких чисел» ничего нет. Ср.: «Я ненавижу свет / Однообразных звезд. <...> Кружевом, камень, будь / И паутиной стань, / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань» [5, т. I, с. 78]. Однако, как мы увидим далее, оппозиция верх – низ может в аксиологии Мандельштама зеркально переворачиваться.

Но прежде остановимся еще на одной важнейшей в художественном мире раннего Мандельштама оппозиция *общего* — *единичного*. Эта оппозиция оказывается парадигматически связанной с предыдущей. Так, пространственный концепт «нижнего мира» в стихотворениях 1908–1913 годов репрезентирует *общее* начало и в этом смысле может трактоваться по аналогии с неоплатонической концепцией *единого*.

Необходимо отметить, что в преакмеистический период оппозиция *общего* и *единичного* у Мандельштама выдвинута на первый план. Почему это происходит? На наш взгляд, указанная оппозиция связана в его художественной вселенной с процессом космогенеза. Так, стихотворение «Звук осторожный и глухой...» (1908), открывающее сборник «Камень», построено на противопоставлении звука плода, сорвавшегося с дерева и лесной тишины. Причем, как и в стихотворении «Silentium», «музыка» и «тишина» здесь объединены в оксюморонном образе («Немолчного напева / Глубокой тишины лесной»), означающего *общее*. «Звук» оказывается вычленен из стихии *общего* и противопоставлен обоим его проявлениям. Это значит, что функционально «звук» приравнивается к «слову», поскольку только «слово» противопоставлено у Мандельштама как музыке, так и тишине.

В то же время, мандельштамовская «первооснова жизни» — архетипическое понятие, и в этом качестве соотносится с категорией «коллективного бессознательного», разработанной К.Г. Юнгом. Но в отличие от юнговской универсалии, мандельштамовский хаос включает в себя не обобщенные прототипы конкретных явлений, а как бы сами зачатки явлений в органическом сращении друг с другом. Вот как поэт образно развивает эту идею в стихотворении «Silentium» (1910):

*Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.*

<...>

*Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!*

*Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито! [5, т. I, с. 71].*

Интерпретация "родимого хаоса" как изначальной органической связи всего со всем позволяет Мандельштаму приблизиться к разрешению антиномии общего и единичного в его творчестве. Принцип тождественности разрешает антиномию, так как вещи и явления, однажды вышедшие из хаоса, родимого лона, где они пребывали в спутанном, смешанном состоянии, сохраняют следы этой смешанности, единства и после своего рождения. В.Н. Топоров отмечает, что во время процесса строительства мира, то есть космогенеза, стихии, «смешанные и неразделимые в хаосе, <...> разъединяются и очищаются» [7, с. 6–9].

В мифопоэтическом мире раннего Мандельштама индивидуальное, личностное начало противопоставляется родовому, обладающему, по Мандельштаму, чертами канона, «врожденной авторитетности, патриархальной вескости и законодательной тяжести» [5, т. II, с. 213]. Но «после родовой эпохи» наступает «время особи, личности» [5, т. II, с. 212].

Сотворение мира, переход от хаоса к космосу мыслится Мандельштамом как создание пространственно-временного мифологического континуума, в

котором космогонический процесс подчиняется закону движения от *общего* к *единичному*, от *центра* – к *периферии*, из *нижней бездны* – *вверх*, от *коллективного* – к *индивидуальному*. Внутренняя динамика стихотворений подчинена центробежному движению, которое присутствует в большинстве стихотворений книги «Камень».

В стихотворении «Из омута злого и вязкого...» лирический герой осмысляет свой генезис как выход из *нижней бездны*, то есть из хаоса. Из безначального и бесконечного хаоса выделяется тростинка, то есть из *общего* вычленяется *единичное*. Это движение обусловлено стремлением поэта оторваться от родового лона семьи, названного им позднее «хаосом иудейским».

Стихотворение «Из омута злого и вязкого...» перекликается с другим, не вошедшим в основной корпус стихотворений «Камня», – «Неумолимые слова...»:

*Неумолимые слова...
Окаменела Иудея,
И, с каждым мигом тяжелея,
Его поникла голова.
Стояли воины кругом
На страже стынувшего тела.
Как венчик, голова висела
На стебле тонком и чужом.*

*И царствовал, и никнул Он,
Как лилия в родимый омут,
И глубина, где стебли тонут,
Торжествовала свой закон. [5, т. I, с. 279].*

Оба стихотворения были написаны Мандельштамом в 1910 году. В первом речь идет о восприятии поэтом собственных истоков, родной семьи, иудейства. Во втором – описана картина смерти Иисуса. Образ тростинки или

соломинки, характерный для многих стихотворений Мандельштама («Я вырос, тростинкой шурша...», цикл «Соломинка» и т.д.) перекликается с описанием тела Иисуса Христа: («Как венчик, голова висела / На стебле тонком и чужом...» [5, т. I, с. 279]). Образы лирических героев первого и второго стихотворений имеют множество общих черт, хотя нельзя утверждать, что они тождественны. Для Мандельштама вообще характерно воплощение в образе лирического героя различных ипостасей классического культурного героя: Одиссей, Орфей, Ясон. Иисус является высшей степенью воплощения героя, Человеческим сыном, отдавшим добровольно себя во искупление человеческих грехов.

Сам же Мандельштам соотносит себя с образом библейского Иова. Об этом говорят строфы стихотворения «Из оута злого и вязкого...»:

*Из оута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша,
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша...
...Я счастлив жестокой обидою
И в жизни, похожей на сон,
Я каждому тайно завидую
И в каждого тайно влюблен... [5, т. I, с. 72].*

Сравним в Библии: «Не сорванный ли листок Ты сокрушаешь, и не сухую ли соломинку преследуешь...?» (Иов 13:25) и далее: «Вот я кричу: «обида!» и никто не слушает, и нет суда...» (Иов 19:7).

Образ Иова, незаслуженно наказанного Богом, привлекает Мандельштама всепримятием и всепониманием всего. Иов не отрекается от Бога, не уходит из жизни, а воздает хвалу Богу и всему Его творению. Можно предположить, что такая жизненная позиция привлекала Мандельштама как единственно возможная в христианско-акмеистической картине мира.

Отход от иудейства как хаоса безъязычия, бессловесности, особенно ярко проявляется в автобиографической прозе Мандельштама. В «Хаосе иудейства»

Мандельштам описывает свое отношение к еврейству, к своей семье, к отцу; то время, когда всякие внешние проявления веры были для Мандельштама в тягость: «Раз или два в жизни меня возили в синагогу, как в концерт, с долгими сборами, чуть ли не покупая билеты у барышников; и от того, что я видел и слышал, я возвращался в тяжелом чаду...».

Космогенезис у Мандельштама сливается с антропогенезисом, поскольку хаос он мыслил и как национальную почву иудейства, породившую его самого. Отсюда амбивалентное понятие «хаоса иудейства» как рождающего лона, и «злого, вязкого омута», изымающего поэта из космоса мировой культуры.

В «Бунтах и француженках» Мандельштам писал: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался — и бежал, всегда бежал.

Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры, угрозой разрушенья, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками шрифта нечитаемых книг Бытия, заброшенных в пыль на книжную полку шкафа, ниже Гёте и Шиллера, и клочками черно-желтого ритуала» [5, т. II, с. 13].

«Утробный мир» – образ, в котором соединились представления поэта о семье, о генеалогическом ее древе, иудействе, Торе, еврейских праздниках. В иудейских мифологических представлениях есть упоминание о так называемом «лоне Авраамовом», как месте, где покоятся души умерших праведников. «Сидеть на Лоне Авраамовом» – значит быть интимно соединенным с отцом, как дитя, сидящее на коленях отца, укрывающееся за его пазухой или даже мистически входящее в его «недра» [1, с. 69].

Отношение поэта к "хаосу иудейскому", родовому лону послужило в дальнейшем становлению его христианского восприятия мира. «Лонно» и «хаос» в концепции Мандельштама воплощают общее, родовое начало – не только в раннем творчестве. Ср. призыв к возвращению к истокам в одном из

стихотворений «Tristia»: «Вернись в смесительное лоно, / Откуда, Лия, ты пришла...» [5, т. I, с. 126]. В другом стихотворении (вошедшем в цикл «Стихи 1921–1925 годов») речь идет все о том же рождающем лоне, которое представлено в виде «птичьего гнезда» (косвенно связанного с семантикой ”древа”), в которое возвращаются птенцы:

Из гнезда упавших щеглов

Косари приносят назад, –

Из горящих вырвусь рядов

И вернусь в родной звукоряд... [5, т. I, с. 144].

Подведем итоги. Как правило, система онтологических конфликтов в ранней лирике Мандельштама связывается с самыми общими координатами бытия. В ряде ранних стихотворений «Камня» появляется обычный для символистского миропонимания конфликт, связанный с концепцией двоемирия. Однако решает этот конфликт Мандельштам, по-новому, по-акмеистически, отдавая предпочтение земному бытию. Пространство многих ранних стихотворений раннего Мандельштама бинарно: с одной стороны, в них присутствуют образы амбивалентно оцениваемого всеобщего, единого (неба, хаоса, первоосновы бытия), с другой – единичного, индивидуального, связанного с земными вещами и явлениями достигнутыми как бы на этапе их космогонического оформления. Лирический герой стихотворения выбирает мир земли, что обуславливает конфликтные сюжетные ходы многих ранних стихотворений.

Обращает на себя внимание тот факт, что пространственное положение лирического героя является семиотической основой лирического конфликта. Герой находится как бы «на границе». Он как носитель посясторонней, «земной» точки зрения чувствует себя чужим и в пространстве «родимого лона» («хаоса иудейства»), из которого он хочет выбраться; и в пространстве освещенного христианскими (райскими) коннотациями неба.

В перспективе такое положение мотивирует поиск лирическим героем *своего* пути, что и проявится в развертывании художественного пространства

Мандельштама в последующих сборниках. В «Tristia», в стихотворениях 1920–1930-х годов антиномии *здесь – там, верх – низ, единичное – всеобщее* решаются уже в ином, зачастую эсхатологическом ключе [3, т. II, с. 108–115]. Поэтому контрапунктно противостоящие и антиномичные образы тяготеют к снятию оппозиций и выстраиванию семантических тождеств.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С. Лоно Авраамово // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 69.*
2. *Вендина Т.И. Пространство и время как параметры дискретизации макрокосма // Славянские этюды: Сборник к юбилею С.М. Толстой. – М.: Индрик, 1999. – С. 130–155.*
3. *Кихней Л.Г. Эсхатологический миф в позднем творчестве Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2005. – № 6. – С. 108–123.*
4. *Коваленко А.Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века): Пособие по спецкурсу. – М.: РУДН, 2001. – 57 с.*
5. *Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990.*
6. *Свирида И.И. Культура и пространство // Культура и пространство. Славянский мир. – М.: Логос, 2004.*
7. *Топоров В.Н. Космогонические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С.6–9.*
8. *Юнг К.-Г. Психоанализ и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 103–130.*
9. *Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.*

УДК 82.09
ББК 83

**ЭЗОТЕРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА
В ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ СИМВОЛИЗМА**

*А.Ю.Писаренко, Московский университет имени А.С. Грибоедова,
г. Москва, Россия*

**ESOTERIC PROBLEMS IN THE PHILOSOPHICAL CRITICISM
OF SYMBOLISM**

A. Yu. Pisarenko, Moscow University named after A.S. Griboedova, Moscow, Russia

Аннотация. В статье анализируется эзотерическая проблематика в символистской философской критике русского символизма. Наиболее яркие образцы символистской философской критики рассмотрены через оккультную и эзотерическую призму, вследствие этого установлены связи между искусством символистов и настроениями художественной интеллигенции, которые носили мистический и религиозный характер.

Ключевые слова: эзотерика, система символов, мистика, декларации символистов.

Abstract. The article analyzes the esoteric problems in the symbolist philosophical criticism of Russian symbolism. The most striking examples of the symbolism of philosophical criticism are considered through an occult and esoteric prism, as a result, links are established between the art of the Symbolists and the moods of the artistic intelligentsia, which were of a mystical and religious nature.

Key words: esotericism, symbol system, mysticism, symbolist declarations.

E-mail: kadiya@mail.ru.

В настоящее время очень многие люди уверены, что мистических и оккультных течений в Российской Империи не было и быть не могло. Утверждается, что многие оккультные религиозные течения пошли с Запада и были навязаны России как чуждые. В данной статье мы, опровергая данный тезис, попробуем рассмотреть эзотерические проблематики в контексте символистской философской критики.

Цель исследования – рассмотрение философско-поэтических мировоззрений символистов, которые определяют **задачи** настоящей статьи:

- 1) установление связи между эзотерикой и символистским мироощущением в поэзии Серебряного века;
- 2) выявление специфики оккультизма в символистской философской критике.

В современном мире тема эзотерических учений в поэзии Серебряного века является одной из самых неизученных тем в современной дискурсе гуманитарных наук. Многие ученые считают, что эта тема актуальна и правда имела место в современной философской парадигме, другие же не разделяют этого убеждения, считая его придумкой потомков. В настоящей научной статье будет подробным образом исследована данная тема и будет сделан вывод, считать ли то, что в поэзии серебряного было поднято много оккультных и эзотерических вопросов.

Критика символистов представляет исследовательский интерес и как неотъемлемая часть творческого наследия, и как отдельная страница в истории отечественного литературоведения. Выявление достижений символистов в области критики дополняет картину разнообразия творческих исканий на переходном этапе литературного развития, способов контакта с читателем, жанровых форм, экспериментирования и всего, что связано с явлением русского символизма.

Далее рассмотрим понятие эзотерика, которое является очень важным понятием для нашего дальнейшего исследования.

«Эзотеризм» в первом значении часто используется как синоним термина «оккультизм» или «оккультное». Термин «оккультизм» был возрожден в работах Жана Батиста Рандонвиллера (1842) и позже использовался Элифасом Леви (1856), далее кочевал от одного автора к другому, а в более широкий оборот был введен Еленой Блаватской. Понятию «оккультное», в свою очередь, новую жизнь и новое наполнение дал британский писатель Колин Уилсон в 1971 г., когда в свет вышла его одноименная книга... Характерным примером может служить помещенная в современном энциклопедическом словаре «Религиоведение» статья «Эзотерика», принадлежащая петербургскому ученому С. В. Пахомову [4].

Начало научному изучению символистской критики положил Д.Е.Максимов. Статья «Критическая проза А. Блока», опубликованная в первом блоковском сборнике 1964 г., и книга «Поэзия и проза А. Блока» остаются

лучшими обобщающими исследованиями по символистской критике [1, с. 175]. Стоит упомянуть, что, при советской власти, литература символизма скрывалась, и школьники изучали очень немного про символистов и их мироведение, так как оно шло вразрез с официальной советской идеологией.

В последнее время заметно возрос научный интерес к символистской критике. Осмыслена личная деятельность Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, М. А. Волошина, Эллиса как критиков.

Отмечаем, что во времена Блока очень трудно было достать изотерическую литературу, и поэты-символисты нередко собирались в гостях у одного из членов своего сообщества, что почитать вслух написанное. В настоящее время такие книги называли «самиздатом».

Следует подчеркнуть, что наиболее интересные из них намечают некоторые перспективные аспекты изучения поэтики критических статей символистов [3].

Отмечаем, что явно не хватает работ, специально посвященных проблемам теории и истории символистской критики.

Этим мы и займемся в настоявшейся работе.

Правомерно рассматривать символистскую критику не только как отдельные высказывания о литературе, дополняющие художественное творчество, но и как особую целостность, литературно-критическую стратегию, позволяющую говорить о направлении литературоведения конца 19 - начала 20 вв. веков. В то же время создание системно-целостной концепции критики такого типа возможно, если учесть, что участие критики в формировании и осмыслении литературы приобретает особое значение в ситуации, когда сами художники выступают в качестве критики и активизируется его прогностическая функция.

Проведем параллели с настоящим временем. Отмечаем, что в настоящее время, к большому сожалению, литературная критика подвергается цензуре со стороны официальной литературной позиции. Создание Союза писателей в настоящее время подавляет любое инакомыслие в литературных кругах, с чем в

свое время и боролись символисты, как и с «кумовством» в литературных кругах, когда важные должности в вышеупомянутом союзе писателей занимают люди не по таланту, а по знакомству. Именно с этим также боролись символисты, ставя на первое место талант, а не связи. Этим и объясняется дополнительная актуальность данного исследования.

Зарождение оригинальной мысли в литературе и является краеугольным камнем в поэзии, прозе и критике символистов, который будет играть важнейшую роль в нашем исследовании.

Также стоит отметить, что у символистов нет понятия «добра» и «зла», так такие понятия у них относительны. Из-за этого они нередко вступали в конфликты с церковью, которая тогда имела достаточно сильные позиции в Российской Империи и которая, согласно своим священным канонам, однозначно трактовала понятие «добро» и «зло».

Ориентация на переоценку характера национальной критики и ориентация на европейское направление критического мышления позволяет выявить различные формы преемственности в символизме. С одной стороны, символистская критика «впитала» в себя зарождавшиеся западноевропейские концепции субъективной критики, антипозитивистские тенденции, идеи западного эстетизма, романтические традиции.

Можно смело отметить, что А. Блок был одним из первых, кто пытался возродить некие традиции «готического романа на территории России». Докажем наше утверждение следующими тезисами:

1) В творческом и критическом очерках А. Блока немало отсылок к мистической «Тёмной романтики» “Над озером скрипят уключины / И раздаётся женский визг, / А в небе, ко всему приученный / Бессмысленно кривится диск” [2, <https>].

2) В творчестве символистов отчетливо просматривается тягу к романтическому и таинственному.

Можно отметить, что символисты вплотную занимались «смешиванием» всех стилей в один стиль, так как для них не было четких границ между

жанрами. Именно это направление было позже названо «символистской критикой».

Подведем выводы нашего короткого исследования на эту очень интересную тему, которая, конечно же, является далеко не полной. Было установлено, что символисты «смешивали» различные стороны литературной критики, абсолютно по новому рассматривая и сокрушая многие догмы, которые были им чужды, но которые «прижились в обществе». Можем отметить тезисно выводы нашего исследования:

1) В рамках критических статей символистов сформировалось абсолютно новое эстетическое осмысление устоявшихся традиций в литературе, как в русской, так и в мировой.

2) Произошло смешение различных жанров критики в принципиально новую эссеистскую форму, которая была впоследствии названа «символистской критикой».

3) Символистская критика вобрала в себя некоторые стратегии, присущие теософским и эзотерическим практикам, что трансформировало их представление о функции поэтического слова и назначении искусства в целом.

Список литературы

1. Блок А. *Собрание сочинений: В 8 т.* – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. VI. – 556 с.
2. Блок А.А. *Незнакомка* // <https://ilibrary.ru/text/1737/p.1/index.html> (дата обращения – 01.04.2022).
3. Егоров Б.Ф. *О мастерстве литературной критики.* – Л.: Просвещение, 1980. – 320 с.
4. Пахомов С.В. *Эзотерика* // *Религиоведение.* – М.: Академический проект, 2006. – С. 1213–1214.

УДК 82.09

ББК 83

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

С ТОМАСОМ МАННОМ

(К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «У ЦЫГАН»)

Е.Г. Раздьяконова, Санкт-Петербургский горный университет,

г. Санкт-Петербург, Россия,

INTERTEXTUAL DIALOGUE OF NIKOLAY GUMILEV

WITH THOMAS MANN (TO THE INTERPRETATION OF THE POEM

“U TSYGAN” (“AT THE GYPSIES”)

E.G. Razdyakonova, St. Petersburg Mining University,

Saint Petersburg, Russia

Аннотация. Статья посвящена интерпретации стихотворения Н.С.Гумилева «У цыган» в ракурсе интертекстуального диалога Гумилева с Томасом Манном (повесть «Смерть в Венеции»). Прослеживаются общность мотивов и образов, показаны особенности имплицитного ответа Гумилева на трактовку смерти Манном.

Ключевые слова: Николай Гумилев, Томас Манн, интертекст, аллюзия, мифологизация смерти.

Abstract. The article is devoted to the interpretation of the poem by N.S. Gumilyov “At the Gypsies” (“U tsygan”) from the perspective of Gumilyov’s intertextual dialogue with Thomas Mann (the story “Death in Venice”). The commonality of motives and images is traced, the features of Gumilyov’s implicit response to Mann’s interpretation of death are shown.

Key words: Nikolai Gumilyov, Thomas Mann, intertext, allusion, mythologization of death.

E-mail: razdyakonovaevgeniya@gmail.com

Одной из ключевых черт акмеизма являются обширные интертекстуальные пласты текста, формирующие концепт комплексного эонического времени [2, с. 47]. Показательным примером проявления глубоких интертекстуальных пластов является стихотворение Н.С. Гумилева «У цыган», в котором содержится ряд отсылок как к христианской и античной мифологии, так и к более современным текстам.

Стихотворение Н.С. Гумилева «У цыган» является одним из самых загадочных и трудно интерпретируемых текстов из сборника «Огненный столп». О тройном зашифрованном смысле этого текста пишет В.С. Малых: «У цыган» – одно из самых непрочитанных и малоизученных стихотворений

Гумилева, в основе композиции и идейно-философского содержания которого лежит, на наш взгляд, принцип троичности» [3, с. 382]. Загадочность тайнописи этого текста отмечает П.В. Паздников, отождествляя героя с царем Соломоном и Асмодеем [5]. Интерпретация стихотворения в Полном собрании сочинений также акцентирует внимание на многослойности и зашифрованности текста [1].

В тексте «У цыган» просматриваются параллели с текстом, ранее не привлекавшимся для анализа и интерпретации этого стихотворения Н.С.Гумилева – повестью Томаса Манна «Смерть в Венеции» (“Der Tod in Venedig”). Повесть Манна была создана в 1911, опубликована в 1912 и встречена большим количеством рецензий: «Критика того периода, на который приходится появление новеллы, высоко оценила значение произведения «Смерть в Венеции». Насчитывается около 40 рецензий, из них только одна была полностью негативной» [6]. В тексте затрагивается тема платонического увлечения представителем своего пола: пожилой писатель Густав фон Ашенбах проживает последние дни в Венеции, созерцая прекрасного юношу Тадзио. Повесть автобиографична: Томас Манн с семье побывал в Венеции в мае-июне 1911 года и действительно видел среди отдыхающих необыкновенно красивого юношу-поляка, к которому испытывал симпатию. Мимолетное впечатление соединено с размышлениями Манна о смерти композитора Густава Малера, известие о которой он получил именно во время путешествия в Венецию. Не случайно в кинематографической интерпретации повести – фильме «Смерть в Венеции» Лукино Висконти – герой предстает не писателем, а композитором.

С самого начала, прочитав заголовок повести, читатель знает, что главный герой умрет. Вестниками смерти в тексте становятся загадочные незнакомцы, появления которых начинаются еще до отъезда фон Ашенбаха в Венецию и продолжают сопровождать его в путешествии. Первая половина текста, в которой описывается образ Ашенбаха, подготавливает почву для превращения, произошедшего во второй части: просто поразительно, как такой упорный, дисциплинированный и сдержанный человек оказался охвачен поразившей его

самого страстью, вмешавшейся в его планы и, в конце концов, приведшей к его смерти.

Внимательный читатель заметит, что смерть не единожды являлась главному герою на протяжении рассказа. Первым ее вестником стал человек, который выглядел, как странник, и именно он спровоцировал у главного героя приступ тоски по путешествиям. «И то ли он состроил гримасу, ослепленный заходящим солнцем, то ли его лицу вообще была свойственна некая странность, только губы его казались слишком короткими, оттянутые кверху и книзу до такой степени, что обнажали десны, из которых торчали белые длинные зубы» [4].

Жажда путешествий приводит главного героя в Венецию, где происходит судьбоносная для него встреча – он видит невероятно красивого мальчика, проживающего с ним в одном отеле. Парадоксальная и необъяснимая влюбленность в этого мальчика вынуждает Ашенбаха оставаться в Венеции, несмотря на то, что в городе свирепствует эпидемия. В Венеции фон Ашенбах сталкивается с загадочным гондольером, который, как и встреченный героем ранее странный путешественник, обнажает зубы: «Несмотря на худобу, казалось бы делающую его непригодным для ремесла гондольера, он весьма энергично орудовал веслом, при каждом взмахе напряжинивая все тело. Раза два при большом усилии он поджимал губы, обнажая два ряда белых зубов» [4].

Любопытно, что в обоих случаях вестник смерти показывает зубы: словно персонифицированная в образе скелета Смерть скалится путнику. И юный Тадзио, предмет обожания Ашенбаха и непосредственная причина того, что герой остался в Венеции, тоже показывает ему зубы: «Меж тем он успел заметить, что зубы у мальчика не совсем хороши, немного неровные, бледные, без белого блеска здоровья, а хрупкие и прозрачные, как при малокровии» [4].

Для европейской культуры характерна персонификация смерти в виде скелета. В живописи существовал жанр «пляски Смерти»: скелет, символизирующий смерть, танцевал то с мужчиной, то с женщиной, то с богатым, то с бедным, то со стариком, то с ребенком. Смерть

персонифицировалась в виде скелета, так как на кладбищах часто хоронили без гробов, и при захоронении нового мертвеца в старую могилу часто видели единственное, что осталось от прежнего, – скелет. Зубы – единственная видимая часть скелета у живого человека: показывая зубы, герои Манна показывают, во что со временем превратится каждый живущий на Земле. Связь повести Т. Манна с макабрическими картинами европейской живописи рассматривается в статье С. Слепухина [7].

Показывание зубов как предвестие скорой смерти – это зачин стихотворения Н.С. Гумилева «У цыган»:

Толстый, качался он, как в дурмане,
Зубы блестели из-под хищных усов,
На ярко-красном его доломане
Сплетались узлы золотых шнуров [1].

Отметим, что это едва ли не единственное упоминание об оскале, демонстрации зубов человеком во всем корпусе произведений Н.С. Гумилева. Герой «У цыган» охвачен стремлением к путешествиям:

Так убедительно поверил я рассказу
Про иные, родные мне, края [1].

В интерпретации Гумилева путешествие, конечно, отсылает к экзотическим странам: лирическому герою видятся джунгли, бенгальский тигр, костры. Текст стихотворения практически дословно повторяет описание мучительного сна Густава фон Ашенбаха: «Женщины, путаясь в длинных одеждах из звериных шкур, которые свисали у них с пояса, со стоном вскидывая головы, потрясали бубнами, размахивали факелами, с которых сыпались искры, и обнаженными кинжалами, держали в руках извивающихся змей, перехватив их за середину туловища, или с криками несли в обеих руках свои груди. Мужчины с рогами на голове, со звериными шкурами на чреслах и мохнатой кожей, склонив лбы, задирали ноги и руки, яростно били в медные тимпаны и литавры, в то время как упитанные мальчики, цепляясь за рога

козлов, подгоняли их увитыми зеленью жезлами и взвизгивали при их нелепых прыжках» [4]. У Гумилева в видении пьяного гостя:

Вещие струны – это жилы бычьи,
Но горькой травой питались быки,
Гортанный голос – жалобы девичьи
Из-под зажимающей рот руки.

Пламя костра, пламя костра, колонны
Красных стволов и оглушительный гик,
Ржавые листья топчет гость влюбленный,
Кружащийся в толпе бенгальский тигр [1].

В тексте «У цыган» присутствует еще одна параллель со «Смертью в Венеции» – герой, как и Густав фон Ашенбах, плывет на лодке:

Мне, кто помнит его в струге алмазном,
На убегающей к Творцу реке,
Грозою ангелов и сладким соблазном,
С кровавой лилией в тонкой руке? [1]

Плавание как переправа на тот свет, в обитель смерти – расхожий образ европейской культуры, упоминаемый и Манном, и Гумилевым. В целом, у двух текстов присутствуют общие черты – мотив демонстрации зубов, мотив плавания, являющиеся в видении пляски с участием диких зверей. Концовка обоих произведений также сходна: в тексте Гумилева герой то ли умирает, то ли засыпает в пьяном угаре, и его уносят официанты:

Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося [1].

У Манна герой умирает, сидя в шезлонге, созерцая в последний раз прекрасного Тадзио, и к нему также подбегают работники гостиницы: «Прошло несколько минут, прежде чем какие-то люди бросились на помощь Ашенбаху,

соскользнувшему на бок в своем кресле. Его отнесли в комнату, которую он занимал. И в тот же самый день потрясенный мир с благоговением принял весть о его смерти» [4].

При явно прослеживаемом параллелизме текстов у Гумилева принципиально отсутствует гомосексуальная составляющая, мотив «запретной любви», ключевой для повести Манна. Герой Гумилева смотрит не на юношу, а на девушку – и этот момент можно считать имплицитным ответом на описание смерти Густава фон Ашенбаха, сознательное противопоставление страсти к девушке – страсти к юноше. Сама смерть является Густаву фон Ашенбаху в образе прелестного юноши – а опьяневшему герою стихотворения «У цыган» в образе прелестной девушки. Таким образом проявляет себя имплицитный интертекстуальный диалог.

Список литературы

1. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье, 1998–2007. – Т. IV. – С. 303–304.

2. Кихней Л.Г. Эоническое и апокалипсическое время в поэтике акмеизма // *Modernités russes 10. Le temps dans la poétique acméiste*. – Lyon: Lyon III-CESAL, 2010. – P. 29–59.

3. Малых В.С. Принцип троичности в стихотворении Н. Гумилева «У цыган» // *Вопросы литературы*. – 2013. – № 4. – С. 382–403.

4. Манн Т. *Смерть в Венеции* / Пер. с нем. Н. Ман // <http://lib.ru/INPROZ/MANN/venecia.txt>

5. Паздников П.В. Мифопоэтические аспекты стихотворения Н. Гумилева «У цыган» // *Гумилевские чтения: Материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 14–16 апреля 2006 года)*. – СПб.: СПбГУП, 2006. – С. 104–109.

6. Рзаева С.Т. Новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» в интертексте культуры // *Научный диалог*. – 2018. – № 5. – С. 152–163.

7. Слепухин С. Мотив «Танца смерти» у Томаса Манна // Иностранная литература. – 2013. – № 8. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/inostran/2013/8/9s.html>

УДК 82-14

ББК 83

МЕДИАОБРАЗ В ЛИРИКЕ ЕГОРА ЛЕТОВА В СЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

*О.Р. Темиршина, Международный институт имени А.С. Грибоедова,
Москва, Россия*

MEDIA IMAGE IN THE LYRICS OF EGOR LETOV IN THE SEMIOTIC ASPECT

O.R. Temirshina, Moscow University named after A.S. Griboedov, Moscow, Russia

Аннотация. Статья посвящена специфике функционирования медиаобраза в творчестве Егора Летова. Медиаобраз рассматривается в двух аспектах: историко-литературном и структурно-семиотическом. Показывается, что визуальный ряд лирик Летова восходит к исканиям русского авангард 1910-х гг. и намечается тема влияния образа на структуру поэтической речи.

Ключевые слова: медиаобраз, семиотика, поэзия, символ, авангард

Abstract. The article is devoted to the specifics of the functioning of the media image in the work of Yegor Letov. The media image is considered in two aspects: historical-literary and structural-semiotic. It is shown that the visual range of Letov's lyrics goes back to the search for the Russian avant-garde of the 1910s. and the theme of the influence of the image on the structure of poetic speech is outlined.

Key words: media image, semiotics, poetry, symbol, avant-garde

E-mail: o.r.temirshina@yandex.ru

Одна из важнейших особенностей творчества Егора Летова заключается в исключительном внимании поэта к визуальному субтексту своего творчества. О важности визуально-образного начала для поэтического творчества Летова свидетельствуют многие высказывания Летова. Ср.: «Если бы я мог выразить то, что хочу, чтобы было понятно, я вообще бы писал только инструментальную музыку и сопровождал видеорядом (вообще наше творчестве, мое и Кузьмы, очень кинематографично, мы киношные люди). <...> При этом моя поэзия как таковая – это по сути тоже музыка с видеорядом.

Ибо словами невыразимо то, что должно быть выражено. Слова сами по себе - дрянные костыли» [3, с. 23]; «Я скорее визионер, если можно так выразиться» [3, с. 97]. Ср. также исключительно серьёзное внимание Летова к сопровождающим визуальным рядам: к логотипам, обложкам альбомов, рисункам и т.д. Всё это заставляет предположить, что образно-визуальный компонент важен и для поэтического творчества Летова.

Визуальный компонент лирики Летова можно трактовать в двух ракурсах: историко-литературном и структурно-семиотическом. С точки зрения истории литературы визуальный субтекст лирики Летова связывается с практикой русского поэтического авангарда 1910-х гг. Включенность творчества Летова в авангардистскую художественную парадигму уже не раз становилась предметом научного обсуждения. В этом аспекте уже достаточно сказано о специфических особенностях летовского синтаксиса и семантики, восходящих, по общему мнению, к раннему русскому авангарду (см., например: [7]).

В русском авангарде, как доказывает Е. Бобринская [2], оказывается значимым «миф истока», одним из составляющих которого оказывается эстетизация детского творчества. Важность детской темы у Летова трудно переоценить: коммуникативно-прагматическая неразграниченность речи для другого и речи для себя, обращение к детскому рисунку, интерес к наивному искусству – все это составляющие детской парадигмы летовской поэзии.

Те же самые устремления находим в историческом авангарде. Для поэзии авангарда характерен выраженный интерес к детскому творчеству: ср. хотя бы известный сборник Крученых «Поросята», где были опубликованы рассказы 11-летней Зины В., и эксперименты Ильи Зданевича в области заумного языка, воспроизводящие структуру детской речи. «Самым ценным в детском творчестве, – полагает А.А. Кобринский, – Крученых считал его принципиальную незаданность, независимость от априорного знания, способность сталкивать и контаминировать чистые оттенки значения без оглядки на «реальность». Но именно это и называли основой своей поэтики обэриуты» [5].

Детская тема у представителей авангарда 10-х гг. XX века сопровождалась поиском первоформ, которые обнаруживались «в графических и живописных примитивах, в фольклоре, в диалектной речевой практике <...>, в творчестве “отсталых” народов» [2, с. 56]. Это сопряжение присутствует и в творческой деятельности Летова: он испытывал явный интерес к наивной живописи, в соответствии с принципами которой и оформлял некоторые обложки своих альбомов.

Выстраивание пространства от внутренней точки зрения субъекта и соответствующие композиционные сдвиги обнаруживаются не только в сфере раннего искусства, они характерны для детской речи и детского рисунка: «ребенок строит модель получения, не обращая внимания на специфичность занимаемых позиций каждым из участников взаимодействия». Именно поэтому «ребенок, желая получить от взрослого ту или иную вещь, обращается к нему не со словом дай..., а со слово на или най» [6, с. 215]. Подобное отсутствие внутренней дифференциации субъекта от мира демонстрирует и летовская лирика. Однако у ребенка эта коммуникативная неразграниченность физиологически естественна, в то время как у Летова она вторична, она соотносится с моделированием специфического психоэстетического переживания, связанного с регрессом к ранним формам чувствительности. В таком контексте становится понятным тот интерес, который Летов проявлял как к сфере детства, так и живописи примитива.

Так, в оформлении обложек альбомов Летов использовал детские рисунки, например, как свидетельствует сам автор, на «ХОРовском» издании «Вершки и Корешки» использована «работа мальчика, победившая на детской художественной выставке в Череповце в 1995 году». В оформлении альбомов использовалась и наивная живопись, которую Летов высоко ценил: «Мне вообще нравится примитивизм. Собираем все, что можно, где только можно. А югославская наивная живопись — это вообще нечто особенное». В оформлении альбомов «Звездопад», «ДСЖ», «Зачем снятся сны» использованы произведения наивной живописи [1].

По-видимому, интерес к детскому и наивному искусству вызван глубокой соприродностью его техники творческому методу Летова. И, может быть, за этой симпатией лежит ощущение общих эстетических корней, связанных со специфическим «обратно-перспективным» архаически-первичным видением мира, соотнесенным с синкретическим субъектом, который пока еще не выделен из потока реальности.

Структурно-семиотический аспект визуального субтекста связывается с важностью образно-симультанного начала для летовской поэзии. И возможно, что важность визуального ряда в таком контексте оказывается производной от эстетической доминанты автора. На влияние образа на речь указывает Г.В.Ейгер: «Поскольку описываемые факты весьма наглядны, постольку представление о событиях оказывается настолько ярким, что препятствует необходимому развертыванию смысловых комплексов» [4, с. 52]. Именно такое «недоразвертывание» смысловых комплексов мы и обнаруживаем в лирике Летова.

Список литературы

1. Базаров Т. Обложки ГрОБ Records // https://grob-hroniki.org/article/2021/art_2021-09-10a.html
2. Бобринская Е. *Русский авангард: истоки и метаморфозы.* – М.: Пятая страна, 2003.
3. Егор Летов. *Оффлайн.* – М.: Выргород, 2019.
4. Ейгер Г. В. *Механизмы контроля языковой правильности высказывания.* – Харьков: Основа, 1990. – 184 с.
5. Кобринский А.А. *Об одной странной полемике: Введенский и Крученых* // <http://www.d-harms.ru/library/ob-odnoy-strannoy-polemike-vvedenskiy-i-kruchenih.html>
6. *Психолингвистические проблемы семантики.* – М.: Наука, 1983. – 285 с.
7. Черняков А.Н., Цвигун Т.В. *Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия)* // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Вып. 2. – Тверь: изд-во ТВГУ, 1999. – С. 98–106.

УДК 821.16

ББК 81

**К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ТРАДИЦИОННЫХ И ИНДИВИДУАЛЬНО-
АВТОРСКИХ РЕЛИГИОНИМОВ В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА
«АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»**

А. С. Трушина, Московский государственный университет

им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия

**ON THE QUESTION OF THE TRANSLATION OF TRADITIONAL AND
AUTHOR'S INDIVIDUAL RELIGIOUS NAMES IN NEIL GAIMAN'S
NOVEL "AMERICAN GODS"**

A.S. Trushina, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Аннотация: В статье рассматривается перевод традиционных и индивидуально-авторских религионимов в романе Нила Геймана «Американские боги». Автор романа обращается к различным мифам и заимствует элементы других культур, а также вводит в повествование новых персонажей. В статье анализируется использование теонимов в этом контексте и их перевод на русский язык.

Ключевые слова: религионимы, текст оригинала, текст перевода, теонимы.

Abstract: The article deals with the translation of traditional and author's individual religious names in the novel by Neil Gaiman "American Gods". The author of the novel turns to various myths and borrows elements from other cultures, as well as introduces new characters into the narrative. The article analyzes the use of theonyms in this context and their translation into Russian.

Keywords: religious names, original text, translation text, theonyms.

E-mail: rousebude@rambler.ru.

В романе Нила Геймана «Американские боги» представлен целый ряд богов из различных пантеонов, чьи имена известны и привычны читателю. Для некоторых имен богов в русском языке существуют традиционные соответствия. Однако при этом Геймана создает собственный пантеон, состоящий из современных богов, чьи имена связаны с повседневной жизнью людей, новыми явлениями и технологиями. Мы рассмотрим способы перевода традиционных и индивидуально-авторских религионимов.

Одну из центральных позиций в романе занимает бог Один. Как и многие боги, играющие в этом произведении важную роль, он выступает под новым именем – Mister Wednesday: "Why don't you call me Wednesday? Mister

Wednesday. Although given the weather, it might as well be Thursday, eh?” [3, с. 31] – «Если учесть, что день сегодня определенно мой – то почему бы тебе не называть меня просто Среда. Мистер Среда. Хотя, если приглядеться к погоде, можно подумать, что нынче самый что ни на есть Торгов четверг» [3, с. 29]. Смысл в реплике Одина как раз состоит в обыгрывании названий дней недели, связанных с именами богов. Слово Thursday, четверг, произошло от староанглийского *thursdæg*, а оно, в свою очередь, пришло в староанглийский из древнескандинавского [4]. По сути, в романе мы видим описательный перевод, «Торгов четверг»: переводчик отражает принадлежность дня недели определенному богу. Однако из текста перевода все еще неясно, почему персонаж, которого встречает главный герой, представляется мистером Средой. Возможно, переводчик не дает комментария для сохранения интриги, чтобы не раскрывать личность мистера Среды, ведь слово Wednesday произошло от староанглийского *wōdnesdæg*, где *dæg* означает “день”, а *Wōden* – Один. В этом контексте мы рассматриваем антропоним *Mister Wednesday* как религионим, поскольку в романе Нила Геймана он является именем бога.

Кроме этого имени, у Одина много других имен: “Wotan”, “Glad-of-War”, “Grimnir”, “Grim”, “Raider”, “Third”, “One-eyed”, “Highest”, “True-guesser”, “the Hooded one”, “All-Father” и “Gondlir Wandbearer”. Они переведены как «Вотан», «Тот-Кто-Рад-Войне», «Гримнир», «Грим», «Налетчик», «Третий», «Одноглазый», «Высокий», «Догада», «Капюшонник», «Отец всех» и «Гондлир Держатель Жезла». «Вотан», «Тот-Кто-Рад-Войне», «Грим», «Одноглазый» и «Гримнир» – традиционные соответствия религионимам “Glad-of-War”, “Grim”, “One-eyed” и “Grimnir”. Эти имена встречаются в англоязычных и русскоязычных источниках именно в таком виде. То же справедливо и для религионима «Высокий», причем нужно отметить, что традиционное соответствие именно таково, поскольку можно подумать, что “Highest” – это, например, «величайший». Что касается слова “Raider”, такое имя Одина нигде не встречается, вместо него можно найти вариант “attacking Rider”, и в целом Гейман действительно видоизменяет некоторые имена этого бога. Поэтому

переводчик тоже обязан создать новый эквивалент, и в данном случае религионим переведен словом «Налетчик». Что касается религионима “Third”, традиционное соответствие для него – «Триди», однако переводчик решает перевести этот религионим буквально. Такое решение оправданно, потому что и автор романа позволяет себе видоизменить некоторые теонимы. Вариант «Третий» скажет читателю больше, чем «Триди», и избавляет переводчика от необходимости комментировать религионим. Имя “True-guesser” не встречается в источниках, но сопоставимо с прозвищем “very wise”. Стоит отметить удачное переводческое решение «Догада» – это семантическое развитие в сочетании со стилизацией, поскольку мы видим устаревшее слово. Имя “the Hooded one” также, скорее всего, является видоизмененным, упрощенным вариантом имен “Shaggy Cloak Wearer” или “Hatter”, причем и имя “Grimnir” имеет значение “hooded”. Религионим “All-Father” традиционно переводится как «Всеотец», а также существует вариант этого религионима “Father of All”, который, в свою очередь, передается как «Отец всех», однако разница не представляется принципиальной, причем стоит принимать во внимание тенденцию к упрощению религиозных текстов, которая прослеживается далее в романе. Последнее имя Одина, “Gondlir Wandbearer”, переведено частично транслитерацией, частично традиционным соответствием, поскольку это имя переводится как «Гёндлир».

Древнеегипетские боги “Thoth” и “Anubis”, чьи имена переведены традиционным соответствием («Тот» и «Анубис»), при первом упоминании в романе названы иначе: “Jackal” и “Mister Ibis”, причем их новые американские имена основаны на их внешнем виде, поскольку Анубис изображался с головой шакала, а Тот – с головой ибиса. При этом в романе важную роль играет графическое оформление религионимов. Так, главный герой, Тень, слышит “Jackal” именно как «шакал» и при первой встрече видит Анубиса в облике собаки (мистер Ибис, напротив, выглядит как человек): ““Which one of you is Jackal?” ‘Use your eyes,’ said the black dog with the long snout. ‘This way.’ It began to amble along the sidewalk, beside the man in the gold-rimmed glasses, and, after a

moment's hesitation, Shadow followed them" [3, с. 228] – «И кто же из вас будет Шакал? – Протри глаза, – сказал длинномордый пес и неторопливо зашагал по тротуару, бок о бок с человеком в золотых очках. Чуть помешкав, Тень последовал за ними» [1, с. 193]. Стоит отметить, что здесь присутствует опущение предложения "This way", объединение предложений "...said the black dog with the long snout. It began to amble along the sidewalk, beside the man in the gold-rimmed glasses" и членение последнего предложения. Впоследствии становится известно, что Тень ослышался, пусть и правильно понял смысл имени Анубиса: в Америке его зовут "Jaquel", что переведено на русский язык как «Шакель».

В романе важную роль играет богиня по имени Easter, что переведено на русский язык традиционным соответствием – Пасха. Среда спрашивает ее: "Find out how many passers-by know that their Easter festival takes its name from Eostre of the Dawn?" [3, с. 393] – «Посмотрим, знают ли прохожие, что название их Пасхи произошло от имени «Эстер» – «Заря», «Белая» [1, с. 322]. Переводчик предлагает описательный перевод, который, тем не менее, не вполне показывает, как слово «Пасха» связано со словом «Эстер». Кстати, в последствии переводчик переводит имя «Пасха» словом «Белая», видимо, для того, чтобы напомнить читателю о значении этого имени: "Eastercockedherheadononeside" [3, с. 633] – «Белая склонила голову набок» [1, с. 519].

В эпизоде, в котором описываются рассуждения персонажей об имени Пасхи, приведен диалог, в котором присутствует игра слов: "I think it's like Latin or something for "Christ has risen" maybe.' 'Easter. Just like the sun rises in east, you know.' 'The risen son. Of course – a most logical supposition.' [3, с. 392] – «Это на латинском, кажется, значит что-то типа «Христос Воскрес». – Пасха. Это как солнце, которое воскресает на востоке. – Воскресение сына. Конечно, логичнее всего» [1, с. 321]. Таким образом, игра слов при переводе не сохранена.

Некоторые божества в романе являются представителями славянского пантеона богов: Czernobog, Bielebog, Zorya Utrennyaya, Zorya Vechernyaya и Zorya Polunrochnaya. Эти религионимы переведены как Чернобог, Белобог, Зоря Утренняя, Зоря Вечерняя и Зоря Полночная соответственно. Комментария к религионимам нет, поскольку боги подробно описаны в тексте романа. Тем не менее, необходимо пояснить, что в славянской мифологии было только две Зори – утренняя и вечерняя. Утверждается, что в польской мифологии упоминалась и третья Зоря, а также существует версия, согласно которой Зори – это звезды, а потому их бесчисленное множество. Однако традиционно принято считать, что Зорь только две. Гейман намеренно вводит в повествование Зорю Полночную как самую могущественную из сестер. Она во многом определяет дальнейшую судьбу главного героя Тени. Имя героя в оригинале – Shadow Moon, что было переведено на русский язык как «Тень Мун». Однако здесь говорящим является не только собственно имя, но и фамилия героя, что в том числе особо подчеркивается в телесериале «Американские боги» (2017–2021, режиссеры Брайан Фуллер, Майкл Грин, Джесси Александр). Таким образом, было бы целесообразнее перевести и фамилию персонажа: например, как это было сделано в сериале: Тень Лун. Этот вариант перевода фамилии перекликается с именем Зори Полночной, которая помогла Тени тем, что подарила ему луну (“Take the moon” [3, с. 119]).

При этом славянские божества допускают в речи грамматические ошибки: “He don’t want to see you. I don’t want to see you neither. You bad news” [3, с. 97]. В тексте перевода эта реплика передана так: «Не желает он тебя видеть. И я тебя видеть не желаю. Ты горевестник» [1, с. 78]. В переводе персонаж не допускает грамматических ошибок. Речь звучит непривычно из-за инверсии в первом предложении и употребления устаревшего слова «горевестник».

Еще одним религионимом является религионим Urd. В романе он встречается в том числе и в искаженном виде, так как Тень не может

разобрать, как же зовут богиню: “The biggest woman, whose name seemed to be Urtha or Urder” [3, с. 577]. На русский язык это передано следующим образом: «Самая высокая, имя которой звучало как-то вроде «Урта» или «Урдер»» [1, с. 472]. Религионим снабжен комментарием: «*Урдр*. Перед нами, естественно, норны – те три главные, которые обихаживают ясьень Иггдрасиль» [1, с. 634]. Стоит отметить эмоциональность переводческого комментария. Первый же раз религионим *Urd* встречается в следующем контексте: “...at the start of any quest or enterprise it behooves us to consult the Norns. So let us designate this Sybil our Urd, eh?” [3, с. 155] – «...негоже трогаться в путь, да и вообще начинать какое бы то ни было предприятие, не проконсультировавшись предварительно с норнами. Так что пускай эта Сивилла станет нашей Урд, правильно?» [1, с. 130]. Здесь представлено сразу три религионима: *Norns*, *Sybil*, *Urd*, причем первые два оставлены без комментария. Стоит пояснить, что норны – божества, определяющие судьбу человека, а Сивилла – пророчица, предсказательница [2]. Весьма примечателен комментарий к имени *Urd*: «Среда почему-то хочет, чтобы ему предсказали прошлое, а не будущее, потому что, согласно «Старшей Эдде», из трех сестер-норн, Урд, отвечает именно за прошлое. Настоящим распоряжается Верданди, будущим – Скульд». Переводчик в достаточно разговорном стиле, который соответствует всему духу повествования, отмечает ошибку автора. Тем не менее, в тексте перевода эта ошибка не исправляется, что представляется правильным решением.

Также в своем романе Гейман создает ряд индивидуально-авторских религионимов. К ним относятся в том числе и новые, «американские», имена старых богов. Однако, помимо этого, в произведении представлен новый пантеон богов, богов глобализации и поп-культуры, богов XXI века, какими видит их автор. Можно считать выражением его точки зрения следующую цитату: “Religions are, by definitions, metaphors, after all: God is a dream, a hope, a woman, an ironist, a father, a city, a house of many rooms...” [3, с. 643] – «Бог есть мечта, надежда, женщина, юморист, город, дом со многими

комнатами...» [1, с. 527]. Имена новых богов также можно отнести к религионимам. Так, примером такого религионима может послужить прозвище одного из новых богов “the technical boy”, переведенное на русский как «техномальчик». Здесь мы видим перевод с использованием неологизма. Вместо двух слов получаем составное слово, что оправданно, так как вариант перевода «технологический мальчик» будет выглядеть более громоздко. Понятно, что в этом случае эквивалента для индивидуально-авторского неологизма нет, и такой способ перевода полностью приемлем.

Одной из новых богинь является Media, чье имя переведено на русский язык эквивалентом – «Медиа». Примечательно, что этот религионим послужил основой для игры слов – “Media. I think I have heard of her. Isn’t she the one who killed her children?” [3, с. 548] – «Медиа. Кажется, что-то я о ней слышал. Это не та особа, что убила собственных детей?» [1, с. 446]. Реплика поясняется: «Мистер Нанси, естественно, имеет в виду Медею». Раскрывается, о котором говорит персонаж. Там не менее, переводчик не рассказывает историю Медеи: она убила собственных детей ради мести Ясону.

В романе есть еще ряд персонажей, которые не являются богами, но, судя по их говорящим именам, представляют некоторые аспекты человеческой жизни, достойные «поклонения»: среди них Mister Town, Mister Wood и Mister Stone, переведенные на русский язык как «мистер Градд», «мистер Лесс» и «мистер Камен». Нельзя не обратить внимания на то, что слова «город», «лес» и «камень» искажены. Возможно, это сделано для того, чтобы читатель не сразу догадался, почему героев зовут именно так и с чем их можно отождествлять. Однако в оригинале никакой интриги или загадки нет – мы наблюдаем говорящие имена, которые прямо характеризуют своих обладателей.

То же самое справедливо и для имени “Mr. World”, которое было переведено на русский язык как мистер Мирр, хотя в оригинале слово «мир» не искажено. Этот персонаж не является новым богом, и мистер Мирр –

лишь псевдоним для него. При встрече Тень, бывший заключенный, узнает в этом божете своего бывшего сокамерника, которого звали Low Key Lyesmith – Ловкий Космо Дей. Тень, уже ближе узнавший мир американских богов, понимает, кто перед ним: “‘Jesus. Low Key Lyesmith,’ said Shadow, and then he heard what he was saying and he understood. ‘Loki,’ he said. ‘Loki Lie-Smith’” [3, с. 561]. – «Бог ты мой! Ловкий Космо Дей, – сказал Тень, а потом услышал сам себя и вдруг понял второй смысл только что произнесенных звуков. – Локи, – сказал он. – Локи Кознодей» [1, с. 458]. Вариант перевода “Low Key” как Ловкий представляется удачным. Это прозвище подходит преступнику и созвучно с именем «Локи». Перевод “Lyesmith” как «Космо Дей» менее убедителен, поскольку словосочетания «Космо Дей» в русском языке не существует. Однако прагматическая цель – запутать читателя.

Таким образом, в романе Нила Геймана представлен широкий ряд традиционных и индивидуально-авторских теонимов. Необходимо учитывать семантику имен богов, обращать внимание на игру слов и сохранять заложенные автором смыслы для создания адекватного перевода и достижения коммуникативной задачи.

Список литературы

1. Гейман Н. *Американские боги*. – М.: АСТ, 2016. – 640 с.
2. *Энциклопедия мифологии [Электронный ресурс] // Академик*. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_myphology/ (дата обращения: 15.03.2022).
3. Gaiman N. *American Gods*. – New York: HarperCollins Publishers, 2015. – 764 с.
4. *Webster’s Dictionary [Электронный ресурс] // Merriam-Webster*. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 30.03.2022).

УДК 821.16

ББК 81

К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ПЕРЕВОДА НОМИНАЦИЙ СУЩЕСТВ И ЗООНИМОВ В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»

А. С. Трушина, Московский государственный университет

им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия

ON THE QUESTION OF THE TRANSLATION OF NOMINATIONS OF CREATURES AND ZOONYMS IN NEIL GAIMAN'S NOVEL "AMERICAN GODS"

A.S. Trushina, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Аннотация. В статье рассматривается перевод номинаций существ и зоонимов в романе Нила Геймана «Американские боги». Роман был издан в 2001 году и содержит множество названий мифических существ и животных. В романе представлена новая авторская интерпретация номинаций существ и зоонимов, которая часто является сюжетообразующей, что необходимо учесть переводчику.

Ключевые слова: религионимы, перевод, интерпретация, трансформация, топонимы, зоонимы, теонимы.

Abstract. The article deals with the the translation of religious names in Neil Gaiman's novel "American Gods". The novel was published in 2001 and contains many names of mythical creatures and animals. The novel presents a new author's interpretation of the nominations of creatures and zoonyms, which is often plot-forming, which the translate should take into account.

Keywords: religious names, translation, interpretation, transformation, toponyms, zoonyms, theonyms.

E-mail: rousebude@rambler.ru

В романе Нила Геймана «Американские боги» представлен ряд названий мифических существ и животных. Интересно проанализировать, как автор романа интерпретирует используемые понятия и как эти наименования передаются переводчиком в русском тексте.

Одно из существ, которых главный герой романа Тень встречает на своем пути, – лепрекон Бешеный Суини, в оригинале “Mad Sweeney”. Это персонаж ирландского фольклора, произведения “Buile Shuibhne” или “Buile Suibne” Безумный Суибн, король королевства крутинов, которого свело с ума проклятие святого Ронана Финна. Безумие Суини заключалось в том, что он покинул поле битвы, ушел в леса и стал отшельником. Исторически Суини не был лепреконом, следовательно, можно наблюдать, как Гейман изменил

первоначальный образ персонажа и соединил этого ирландского героя с узнаваемым ирландским мифическим существом. Бешеный Суини бродяжничает по Америке, как и его прообраз из сказания, он высок, но при этом соответствует традиционному представлению о лепреконах: склонен выпить и создает из воздуха монеты. Интересно, что религионим *Mad Sweeney* переведен при помощи калькирования. Имя “*Sweeney*” переведено транскрипцией, а в качестве эквивалента к прилагательному “*Mad*” переводчик выбирает слово «бешеный». На первый взгляд это решение может показаться верным, поскольку Бешеный Суини ведет себе не вполне адекватно – пьянствует и становится зачинщиком драк, то есть прилагательной «бешеный» характеризует его темперамент. Тем не менее, вертикальный контекст свидетельствует о том, что в этом случае больше подойдет вариант «сумасшедший» или «безумный», так как герой, согласно сказанию, действительно сошел с ума (известен как “*Suibhne the Madman*”). Суини представляется Тени так: “*I am a leprechaun*” [4, с. 46] – «Я же лепрекон» [1, с. 40]. Сам религионим *leprechaun* переведен с помощью традиционного эквивалента «лепрекон».

Еще одним существом на пути Тени является кобольд (религионим *kobold* переведен эквивалентом): “*I was a god before ever I was a kobold*” [4, с. 715] – «И богом я был задолго до того, как стал кобольдом» [1, с. 591]. Комментария к религиониму “*kobold*” нет. Этого персонажа зовут *Richie Hinzemann*, и комментария к фамилии также нет, хотя она тоже представляет собой религионим. Хинцельманн – это и есть кобольд в германской мифологии. При этом отсутствие комментария к фамилии-религиониму оправданно, так как иначе интрига была бы разрушена. Тем не менее, когда личность Хинцельманна раскрывается, дать пояснение все же необходимо: кобольд – аналог русского домового, а также горный дух.

Помимо богов и мифических существ, Гейман включает в ряды старых богов героев и персонажей фольклора. Так, в романе упоминается *Frau Holle*, переведенная на русский язык как «Фрау Холле». Фрау Холле – персонаж

одноименной немецкой сказки, записанной братьями Гримм. В русском языке существует традиционный эквивалент этого имени – госпожа Метелица. Имя снабжено комментарием: «Госпожа Холле (Хюльда, Хольда и т. д.) – в германском фольклоре «лесная хозяйка», отчасти подобная скандинавским хюльдрам, связана с широким кругом сюжетов и семантическими полями ткачества, зима, куротрофии, «волшебной невесты» и т. д.» [1, с. 627]. Примечательно, что среди приведенных переводчиком имен нет имени «госпожа Метелица», известного русскоязычному читателю. Это можно объяснить тем, что, приводя примеры различных персонажей фольклора разных народов, Гейман подчеркивает многонациональность Америки, смешение в ней многих культур. Вариант перевода «Фрау Холле» является транскрипцией немецкого имени и позволяет переводчику передать экзотичность перечисляемых религионимов, поскольку здесь действительно представлен ряд наименований: “They brought me [Mister Wednesday/Odin], and Loki and Thor, Anansi and the Lion-God, Leprechauns and Cluracans and Banshees, Kubera and Frau Holle and Ashtaroth, and they brought you” [4, с. 175] – «Они привезли меня и Локи с Тором, Ананси и Бога-Льва, лепреконов, кобольдов и банши, Куберу, и Фрау Холле, и Аштарота, – и вас они привезли тоже» [1, с. 147].

Вторая часть романа озаглавлена “My Ainsel”, что на русский язык переведено как «Я Айнсель». С одной стороны, это отражает суть происходящего в этой части произведения, так как Тень теперь вынужден жить под именем Майка Айнсея. С другой стороны, My Ainsel означает «я сам»: это выражение известно из британской сказки, в которой мальчик познакомился с маленькой фейри, которою звали Ainsel [2]. Узнав имя фейри, мальчик представился ей в ответ как My Ainsel. Мальчик хотел помешать угли в камине, но уголек случайно выскочил и обжег фейри. Она позвала свою мать, но на расспросы о том, кто ее обидел, ответила: “It was My Ainsel”. Винить оказалось некого, и мать фейри не причинила мальчику зла. Религионим “My Ainsel” снабжен комментарием: «Имеется в виду персонаж шотландской народной

сказки, сюжет которой является вариацией на тему игры с именами, при помощи которой Одиссей обманул Полифема. Мальчик, встретившись с феями, называет себя «Май Айнсель» (Я Сам). Позже, когда феи обжигаются угольком и зовут свою мать, чтобы она наказала человеческого ребенка за обиду, в ответ на вопрос матери о том, кто его поранил, отвечает «Май Айнсель» – на чем, собственно, конфликт и оказывается исчерпан» [1, с. 629].

В романе также встречаем названия и имена мифических животных, например, имена воронов Одина Huginn и Muninn, переведенные на русский как «Хугин» и «Муниин». При переводе использовано традиционное соответствие. Комментария к этим религионимам нет, так как значение имен воронов объясняется текстом романа: “My ravens are Huginn and Muninn: Thought and Memory” [4, с. 170] – «Вороны мои – Хугин и Муниин, Мысль и Память» [1, с. 143]. Отметим инверсию в тексте перевода. Речь Одина высокопарна, имитирует религиозный текст, поэтому инверсия является удачным переводческим решением.

В романе также фигурирует название птицы – “the thunderbird”, которая играет важную роль в североамериканской мифологии: “in North American Indian mythology, a powerful spirit in the form of a bird. By its work, the earth was watered and vegetation grew. Lightning was believed to flash from its beak, and the beating of its wings was thought to represent the rolling of thunder” [3]. Традиционное соответствие для этого религионима – «громовая птица». Тем не менее, переводчик переводит этот религионим при помощи калькирования: «гром-птица». Возможно, это связано с тем, что Гейман немного меняет образ этой птицы, делая ее уже не духом, но осязаемым существом, и приписывая ей определенные способности.

Дело в том, что одна из святынь, которые играют важную роль в романе, – это камень, называемый “eaglestone”, переведенный на русский язык эквивалентом «орлиный камень». Этот религионим не снабжен комментарием, хотя он приобретает особое значение в анализируемом произведении. В общем понимании это “a concretionary nodule of clay ironstone about the size of a walnut that the ancients believed an eagle takes to her nest to facilitate egg-laying” [5].

Русскоязычное определение орлиного камня звучит следующим образом: «Орлиный камень – полая кремнистая или глинисто-железняковая секреция размером с грецкий орех. В древности считалось, что орел брал этот камень в гнездо для стимулирования кладки яиц» [2]. Однако у Геймана этот камень наделен совершенно иными функциями: “They came to us for feathers, to prove that they were men; and they came to us to cut the stones from our heads, to give their dead our lives” [4, с. 667]. – «Они охотились на нас из-за наших перьев, чтобы доказать, что они мужчины; и еще они охотились на нас, чтобы из наших голов выламывать камни, чтобы принести наши жизни в подарок нашим мертвым» [1, с. 548]. Таким образом, орлиный камень становится частью гром-птицы, он способен воскрешать из мертвых. Кроме того, орлиные камни являются предметом поклонения в индуизме [3], то есть Гейман объединяет элементы индуизма и традиционных верований коренного населения Америки в рамках художественного вымысла. Предположительно, именно этим можно объяснить отсутствие комментария к обоим религионимам: их новое значение, обусловленное авторским видением, отличается от традиционного понимания, которые не нужно для верного восприятия сюжета, причем в романе также подчеркивается, что главный герой не может найти никакой информации ни о гром-птице, ни об орлином камне.

Таким образом, в романе Нила Геймана «Американские боги» упоминается множество мифических существ и животных. Названия многих из них русскоязычному читателю незнакомы и требуют пояснения. Переводчик должен корректно перевести религионимы, сохранить игру слов и передать смысл оригинального текста.

Список литературы

- 1. Гейман Н. Американские боги. – М.: АСТ, 2016. – 640 с.*
- 2. Петрографический словарь [Электронный ресурс]. URL: https://fmm.ru/%D0%9E%D1%80%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8C (дата обращения: 10.03.2022).*

3. *Britannica* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/> (дата обращения: 11.03.2022).

4. *The Elder Edda. The Words of Odin the High One* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pitt.edu/~dash/havamal.html> (дата обращения: 11.03.2022).

5. *Gaiman N. American Gods.* – New York: HarperCollins Publishers, 2015. – 764 с.

6. *Self Did It* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pitt.edu/~dash/type1137fairy.html#richardson> (дата обращения: 15.03.2022).

7. *Webster's Dictionary* [Электронный ресурс] // Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 05.03.2022).

УДК 811.161.1

ББК 80

**К ВОПРОСУ О РАБОТЕ С ВОЕННО-НАУЧНЫМИ ТЕКСТАМИ НА
ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ В
ВОЕННОМ ВУЗЕ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ «РСЗО «ГРАД» И
«УРАГАН»)**

*Е. А. Трушина, филиал Военной академии материально-технического
обеспечения им. А. В. Хрулёва, г. Пенза, Россия*

**ON THE ISSUE OF WORKING WITH MILITARY SCIENTIFIC TEXTS IN
CLASSES ON RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE AT A MILITARY
UNIVERSITY (ON THE EXAMPLE OF THE TEXTS ABOUT MLRs
"GRAD" AND "URAGAN")**

*Е. А. Trushina, filiation of The army's general A.V. Hrulev military academy
of the material and technical ensuring, Penza, Russia*

Аннотация. Статья посвящена работе с учебным научным текстом военной тематики как основе развития всех видов речевой деятельности и формирования коммуникативной компетенции курсантов. Отмечается, что умение понимать и интерпретировать подобный текст является основой успешной профессиональной коммуникации обучающихся.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, коммуникативная компетенция, обучающиеся-инофоны, научный текст военной тематики, РСЗО «Град», «Ураган».

Abstract. The article deals with working with the educational scientific text of military subjects as the basis for the development of all types of speech activity and the formation of the communicative competence of cadets. The author states that the ability to understand and interpret such a text is the basis of successful professional communication of students.

Key words: Russian as a foreign language, communicative skills, inophone students, scientific military texts, MLRs “Grad”, “Uragan”.

E-mail: rousebude@rambler.ru

Ведущей целью занятий по русскому языку как иностранному на основных курсах военного вуза является формирование и развитие коммуникативной компетенции в профессиональной сфере общения, что осуществляется в первую очередь на основе профессионально ориентированного текста, содержащего определенную терминологию и структурно-синтаксические модели научного текста. Данному вопросу посвящено большое количество методистов и исследователей [1; 2; 3; 4; 5; 6], так как он является одним из самых актуальных в методике преподавания русского языка как иностранного.

Курсанты основных курсов филиала ВА МТО им. А. В. Хрулева (г. Пенза) изучают большое количество специальных дисциплин (например, такие, как «РХБЗ», «Военно-инженерная подготовка», «Военная топография», «Теоретическая механика», «Теория механизмов и машин», «Эксплуатация РАВ» и другие), что обычно вызывает большие трудности, так как у учащихся еще не в достаточной мере сформированы умения и навыки работы с научным военным текстом, зачастую в связи с поздним прибытием на обучение на подготовительном курсе.

В связи с этим перед каждым преподавателем встает проблема отбора профессионально ориентированных текстов, так как учебников, разработанных для курсантов определённой военной специальности, как правило, не существует. Мы обращаемся к пособиям по основным предметам, изучаемым курсантами, и адаптируем взятые из них тексты. С этой целью на кафедре русского языка ВА МТО были написаны учебные пособия по русскому языку как иностранному для работы с научным текстом военной тематики [7; 8].

Каждый профессионально ориентированный текст должен быть при необходимости адаптирован и снабжен системой предтекстовых, притекстовых

и послетекстовых заданий, направленных на совершенствование коммуникативной компетенции обучающихся, формирование и развитие всех видов речевой деятельности.

В качестве примера приведем систему заданий при работе с военными научными текстами с курсантами второго курса филиала ВА МТО (г. Пенза) на занятии на тему «Назначение, состав и ТТХ РСЗО «Град», «Ураган».

В ходе занятия курсанты делятся на три группы: первая группа должна «продать» РСЗО «Град», вторая – РСЗО «Ураган», третья группа представляет собой экспертов, которые решают, какую систему они будут «покупать» и почему. Первые две группы должны составить текст-рассуждение, используя активную лексику занятия и информации текста: «Докажите тезис: «Град» («Ураган») – эффективное и мощное оружие, так как ... , во-первых, ..., во-вторых, ..., в-третьих, Можно привести следующий пример Таким образом, ...». Третья группа составляет текст-рассуждение следующего содержания: «Мы (не) покупаем систему ... , так как ..., во-первых, ..., во-вторых, ..., в-третьих, Можно привести следующий пример Таким образом, ...».

В ходе занятия учащиеся заполняют следующие таблицы:

Таблица 1 – РСЗО «Град»

План	Модель	Конспект
1. История создания РСЗО «Град»		
2. Определение РСЗО «Град»	<i>что – это что</i> <i>что представляет собой</i> <i>что</i>	РСЗО «Град» – это ...

<p>3. Назначение РСЗО «Град»</p>	<p><i>что предназначено для чего</i></p> <p><i>что служит для чего</i></p> <p><i>что предназначается для чего</i></p>	<p>РСЗО «Град» предназначен ___ для пораженн ___ открыт ___ и укрыт ___ жив ___ силы противник ___, небронированн ___ техники и бронетранспортер ___ в район ___ сосредоточени ___, артиллерийск ___ и минометн ___ батарей, командн ___ пункт ___ и других целей, решен ___ задач в различн ___ условиях боев ___ обстановки.</p>
<p>4. Устройство РСЗО «Град»</p>	<p><i>что состоит из чего</i></p> <p><i>что включает в себя что</i></p> <p><i>что входит в состав чего</i></p>	<p>«Град» состоит из ...</p>
<p>5. ТТХ РСЗО «Град»</p> <p><i>что – это что</i></p> <p><i>чем является что</i></p> <p>_____ – 13 700 кг</p> <p>_____ – 16 кг</p> <p>_____ – 7350 мм</p> <p>_____ – 2400 мм</p> <p>_____ – 3090 мм</p> <p>_____ – 400 мм</p> <p>_____ – 122 мм</p> <p>_____ – 40 шт.</p>		

_____ ОФС 4000 м, КАС 2500 м, УАС 1600 м		
_____ – ОФС 40000 м, КАС 33000 м, УАС 42000 м		
_____ – 145 000 м ²		
_____ – 3 чел.		
_____ – 3,5 мин		
_____ – 20 с		
_____ – 75 км/ч		
_____ – 750 км		
_____ – 6х6		
6. Боекомплект РСЗО «Град»	<i>что состоит из чего</i>	
7. Виды РСЗО «Град»		
8. Достоинства РСЗО «Град»		
9. 1) Почему данная система называется «Град»? 2) Что значит буква «П» в названии модификации системы? 3) Почему система до сих пор находится на вооружении?		

Таблица 2 – РСЗО «Ураган»

План	Модель	Конспект
1. История создания РСЗО «Ураган»		
2. Определение РСЗО «Ураган»	<i>что – это что что представляет собой что</i>	РСЗО «Ураган» – это ...
3. Назначение РСЗО «Ураган»	<i>что предназначено для чего что служит для чего что предназначается для чего</i>	РСЗО «Ураган» предназначен___ для пораженн___ различн___ площадных целей: открыт___ и укрыт___ живой силы противник___; небронированн___, легкобронированн___ и бронированн___ техники мотопехотн___ и танков___ рот; артиллерийск___ подразделений; тактичesk___ ракет; зенитн___ комплекс___; вертолёт___ на стоянках; командн___ пункт___; узл___ связ___; военно-промышленн___ объект___; дистанционн___ установки противотанков___ и противопехотн___ мин в зоне боевых действий
4. Устройство РСЗО «Ураган»	<i>что состоит из чего что включает в себя что что входит в состав чего</i>	«Ураган» состоит из ...

5. ТТХ РСЗО «Ураган»

что – это что

чем является что

_____ – 20 000 кг

_____ – 280, 89,5, 99 кг

_____ – 9630 мм

_____ – 2800 мм

_____ – 3223 мм

_____ – 475 мм

_____ – 220 мм

_____ – 16 шт.

_____ – 8000 м

_____ – 35 800 м

_____ – 426000 м²

_____ – 4 чел.

_____ – 3,5 мин

_____ – 1,5 мин

_____ – 8, 8 с

_____ – 65 км/ч

_____ – 570 км

_____ – 8x8

6. Боекомплект РСЗО «Ураган»	<i>что состоит из чего</i>	
7. Виды РСЗО «Ураган»		
8. Достоинства		

РСЗО «Ураган»	
<p>9.</p> <p>1) Почему данная система называется «Ураган»?</p> <p>2) Что значит буква «М» в названии модификации системы?</p> <p>3) Почему система до сих пор находится на вооружении?</p>	

В начале занятия курсанты записывают активную лексику – слова, которыми они будут пользоваться в течение всего занятия: реактивная система залпового огня, всепогодное оружие, огневая мощь, простота управления, невысокая стоимость, различные модификации, высокая проходимость, большая площадь поражения, мобильность и маневренность комплекса, использование большого количества разнотипных снарядов.

Перед чтением текста курсанты выполняют следующие предтекстовые задания:

Задание 1. Объясните значение слов и словосочетаний. При необходимости обратитесь к словарю.

Шасси, стабилизаторы, поколение оружия, партизан, космическая навигация, иллюминация, модификация, клиренс, брод, боевое крещение, пульт, ОФС, КАС, УАС, НУРС, боеприпасы фугасные, кассетные, термобарические, объемно-детонирующие, объемного взрыва, боевой потенциал.

Задание 2. Составьте словосочетания «определение + имя существительное». Слова справа расположены не по порядку.

Образец: снежный, заносы – снежные заносы

реактивная	система
залповый	время суток
невысокий	перепад
темный	удар
аэродинамический	стабилизатор
одноствольная	проходимость
повышенный	корабль
температурный	почва
боевой	стоимость
высокий	огонь
песчаный или болотистый	система
упреждающий	мощность

Затем следует самостоятельное выборочное чтение текстов «РСЗО «Град» и «РСЗО «Ураган», из которых курсанты должны выписать только ту информацию, которая необходима для составления конспекта (определение, виды, достоинства, частично история создания РСЗО).

Затем курсанты самостоятельно работают с пунктом 3 таблицы, дописывая правильные окончания слов, и пунктом 4, составляя предложение по модели что состоит из чего: «В состав РСЗО «Град» входят: боевая машина; неуправляемый реактивный снаряд (также могут быть запущены и другие типы НУРС калибра 122 мм); транспортная машина; комплект специального арсенального оборудования; учебно-тренировочные средства; комплекс управления «Береза»; в состав РСЗО «Ураган» входят неуправляемый реактивный снаряд; боевая машина; командирская машина; транспортно-заряжающая машина, метеорологический комплекс, комплекс автоматизированного управления огнем «Капустник-Б», автомобиль для топографической съемки, комплект специального арсенального оборудования и инструмент».

Следующим этапом является запись тактико-технических характеристик, для которых в таблице представлены единицы измерения, самостоятельно или с помощью преподавателя в случае затруднений (масса в боевом положении, масса снаряда, длина машины, ширина машины, высота машины, клиренс, калибр, число направляющих, минимальная дальность стрельбы, максимальная дальность стрельбы, площадь поражения, расчет, время перевода из походного положения в боевое, время оставления позиции после залпа, время залпа, скорость по шоссе, запас хода, колесная формула). Незаполненными остаются пункты «История РСЗО» и «Боекомплект РСЗО». Для заполнения первого пункта преподаватель читает тексты, курсанты фиксируют главную информацию кратко:

1. В 1959 г. была начата разработка новой РСЗО, обеспечивающей по сравнению с послевоенными образцами повышение боевой эффективности в 2–3 раза. Работу возглавил генеральный конструктор Тульского государственного научно-производственного предприятия Александр Никитич Ганичев. В 1963 г. работы по созданию нового образца завершились принятием на вооружение 122-мм РСЗО «Град» с 40 направляющими. Систему перестали выпускать в 1988 году.

2. Реактивная система залпового огня БМ-27 РСЗО «Ураган» создана в 60-х годах прошлого века под руководством известного инженера-конструктора Александра Никитича Ганичева. 1960 г. – начало работы над проектом РСЗО «Ураган»; 1967 г. – первые испытания прототипа БМ-27 «Ураган»; 1972 г. – полигонные испытания и окончательная доработка реактивной системы; 1975 г. – начало массового производства и принятие на вооружение; 1991 г. – завершение производства.

Информацию о боекомплектах «Града» и «Урагана» курсанты записывают под диктовку преподавателя:

1. В качестве боевого обеспечения к реактивной системе залпового огня «Град» могут быть использованы снаряды следующего типа: осколочно-фугасные; зажигательные; химические; маскировочные с дымовой завесой;

кассетные с минами против танков; кассетные с противопехотными минами; высокоточные снаряды (управляемые, корректируемые).

2. Боекомплект РСЗО «Ураган» может состоять из следующих реактивных снарядов: осколочно-фугасных; кассетных с осколочными боевыми элементами; зажигательных; кассетных с противотанковыми минами; фугасных; термобарических; агитационных (для морально-психологического воздействия).

Затем курсанты еще раз проверяют правильность и полноту заполнения, корректируют ее при необходимости и готовят текст-рассуждение с целью «продать» свою РСЗО потенциальному покупателю. Группа курсантов-экспертов выслушивает предложения обеих сторон и выносит свой вердикт о том, покупают они систему или нет и почему. Данный вид работы всегда вызывает большой интерес, приводит к живому общению, попыткам доказать свое мнение. При «продаже» систем возникали даже такие предложения, как: «Мы сделаем вам скидку, если вы купите несколько систем» или «При покупке трех систем четвертая в подарок».

Таким образом, работа с военно-научным текстом по специальности, несмотря на определенные трудности, способствует развитию коммуникативной компетенции курсантов в профессиональной сфере, развивает все виды речевой деятельности – чтение, письмо, аудирование, продуктивное говорение.

Список литературы

1. Авдеева И. Б. Стратегии обучения иностранных учащихся инженерного профиля чтению аутентичных текстов научного стиля // Мир русского слова. – 2017. – № 2. – С. 67–78.

2. Клобукова Л. П. Обучение языку специальности. – М.: МГУ, 1987. – 81 с.

3. Массалова А. Э. Специфика отбора учебных текстов при обучении русскому языку как иностранному на основных курсах военнослужащих инженерного профиля // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2017. – № 3 (27). – С. 196–202.

4. Мотина Е. И. *Язык и специальность: лингвометодические основы обучения русскому языку студентов-нефилологов.* – М. : Русский язык, 1988. – 176 с.

5. Найфельд М. Н. *Работа с текстом по специальности // Русский язык за рубежом.* – 1993. – № 1. – С. 30–36.

6. Сокол М. А., Пахомова Н. Е. *Слово и текст: читаем тексты по специальности на уроках русского языка как иностранного // Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии».* – Нижний Новгород, 2015. – С. 58 – 62.

7. Трушина Е. А. *Русский язык как иностранный. Работа с текстом на практических занятиях на 1 курсе: Учеб. пособие.* – Пенза: Филиал ВА МГО, Пенз. арт. инж. ин-т, 2018. – 197 с.

8. Трушина Е. А. *Русский язык как иностранный. Работа с текстом на 3–4 курсах: Учеб. пособие.* – Пенза: Филиал ВА МГО, Пенз. арт. инж. ин-т, 2020. – 298 с.

УДК 82.09

ББК 83

**К СТРАТЕГИИ РАБОТЫ С ПЕРЕВОДАМИ РУССКОЙ ЛИРИКИ В
ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА
(на материале стихотворения К. Бальмонта «Камыши»)**

*А. А. Устиновская, Московский государственный гуманитарно-экономический
университет, Москва, Россия*

**TO THE STRATEGY OF WORK WITH TRANSLATIONS OF RUSSIAN
POETRY IN THE PRACTICE OF TEACHING ENGLISH**

(based on the material of K. Balmont's poem "Reeds")

*A. A. Ustinovskaya, Moscow State University of Humanities and Economics,
Moscow, Russia*

Аннотация. В настоящей статье проводится анализ возможности использования в процессе обучения иностранному языку, в данном случае, английскому, произведений поэтов Серебряного века. В качестве примера рассматривается стихотворение Константина Бальмонта «Камыши». Новизна исследования заключается в нестандартном подходе к

выбору учебного материала для дальнейшей разработки заданий с целью изучения всех языковых аспектов. Автором предложены задания, которые подтверждают выводы исследования. Результаты исследования свидетельствуют о возможности построения обучения иностранному языку на базе культурного наследия нации.

Ключевые слова: преподавание иностранных языков, нестандартные подходы в методике обучения иностранному языку, культурный компонент.

Abstract. This article analyzes the possibility of using the works of poets of the Silver Age in the process of teaching a foreign language, in this case, English. As an example, the poem "Reeds" by Konstantin Balmont is considered. The novelty of the research lies in a non-standard approach to the selection of educational material for further development of tasks in order to study all language aspects. The author offers tasks that confirm the conclusions of the study. The results of the study indicate the possibility of building foreign language teaching on the basis of the cultural heritage of the nation.

Key words: teaching of foreign languages, non-standard approaches in the methodology of teaching a foreign language, cultural component.

E-mail: alyonau1@yandex.ru

1. Введение

В статье поставлен вопрос о возможности построения процесса обучения иностранному языку, в данном случае, английского, на материалах классического русского наследия, каким, по праву, является поэзия поэтов Серебряного века.

В процесс преподавания иностранного языка входит изучение культурного наследия страны. Факультеты иностранных языков выпускают специалистов в области межкультурной коммуникации [9; 10].

В аспекте современных реалий данный вопрос становится крайне актуальным, так как способствует становлению дружеских связей между народами и их мирному сосуществованию на планете.

Аутентичность материалов при изучении иностранного языка крайне важна, однако, существует еще один аспект, а именно, этнокультурный компонент [1; 3; 5], который помогает людям, изучающим иностранный язык, рассматривать его через призму родного языка. В доказательство этого можно привести такой раздел лингвистики, как сопоставительная лингвистика и сопоставительная лингвокультурология, а также дисциплина, носящая название сравнительная типология языков [2; 7].

Анализируя эту тему, следует упомянуть о билингвах и даже полилингвах [3], которых в наше время становится все больше, так как процесс

глобализации [11], на прямую, затрагивает ситуацию, связанную с интернациональными браками. Изучение и сохранение культуры двух, порой, полярно разных стран, представителями которых являются супруги и дети, родившиеся в этих браках, является крайне актуальным и важным.

Рассмотрим возможность изучения английского языка на материале культурного наследия русской классической поэзии Серебряного века. Для поэзии Серебряного века характерны образность и символизм. В связи с этим возникает вопрос: в каком аспекте можно использовать данный материал при преподавании иностранных языков.

В последние годы большое значение отводится коммуникативному методу [13], в основе которого лежит комплексный подход. Изучение грамматики и лексики осуществляется в комплексе с развитием говорения, чтения, письма, восприятия речи на слух.

Использовать данный материал при изучении дисциплины: Перевод художественной литературы, Практика перевода, безусловно, оправдано и логично, так как подавляющее большинство поэтов Серебряного века были полиглотами, прекрасно владеющими несколькими иностранными языками и осуществляющими переводы произведений поэтов разных стран и эпох [6], [8].

Однако целью данного исследования является попытка ответить на вопрос возможно ли использование поэтических произведений не только для перевода, но и с целью совершенствования разговорной речи, аудирования, чтения и навыков письма.

В качестве примера рассмотрим стихотворение К. Бальмонта «Камыши»:

*Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?
Мелькают, мигают — и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет.
Полночной порой камыши шелестят.*

*В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.
В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.
И тиной запахло. И сырость ползет.
Трясина заманит, сожмет, засосет.
«Кого? Для чего? — камыши говорят, -
Зачем огоньки между нами горят?»
Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.
И, вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно, шуршат камыши [14].*

Проанализируем возможность использования данного произведения с целью обучения аудированию, чтению (грамматика, лексика), письму, говорению.

2. Обучение аудированию

Вопрос, который обсуждается в исследовании, достаточно спорный, так как, как правило, в основе обучения восприятия иностранной речи, лежит аутентичность. Однако, цель данной статьи ответить на вопрос, возможно ли использование поэтических произведений с целью обучения русскоговорящих английскому языку.

Рассмотрим, как можно использовать данное произведение на занятиях по иностранному языку. Для того, чтобы сделать процесс обучения более творческим и интересным, целесообразно объявить конкурс на лучшее чтение стихотворения русского поэта в переводе на английский язык. Это будет способствовать совершенствованию навыков обучающихся.

Для усложнения задания – с целью восприятия иностранной речи на слух – можно предложить носителю языка сделать аудиозапись английского перевода стихотворения, затем представить ее обучающимся, попросив их записать

услышанное стихотворение. Это упражнение будет способствовать совершенствованию восприятию иностранной речи.

При изучении иностранного языка большое внимание уделяется работе над произношением. Задание по подготовке к фонетическому чтению может включать в себя работу над произношением, как отдельных звуков, так и интонацией в целом.

На примере перевода стихотворения К. Бальмонта преподаватель может объяснить трудные правила чтения английских слов, а также отработать правильное произношение звуков и сочетание букв, которые могут представлять сложность. Рассмотрим это на примерах. За основу возьмем перевод данного стихотворения, выполненный Полом Сильвером [15].

Так буквосочетание *wh* в словах *when, whisper*, как правило, читается как звук – в, где *h* не произносится. Примеры мы находим в 1 и 3 строчках стихотворения (*When midnight has come on the desolate slough, ...Of what do they whisper and talk to and fro?*) и другие. Преподаватель может указать на эти две строчки и потом дать задание найти и прочитать все остальные строчки, в которых слова начинаются на эти буквы. Также можно показать разницу между произношением букв *w* и *v* в английском языке.

Для иллюстрации этой разницы нам придется воспользоваться переводом Сесиль Морис Бора (*Cecil Maurice Bowra*) [16], в 5 строчке у которой мы находим слово, начинающееся на нужную нам букву (*They glimmer and shimmer and vanish from sight*), так как в переводе Пола Сельвера нами не обнаружено ни одного слова, начинающегося на букву *v* [15]. В данном случае данная ситуация позволяет разжечь в обучающихся интерес, так как можно отметить, что сколько бы переводчиков ни пыталось перевести одно и то же произведение, особенно, если речь идет о переводе поэтического произведения, невозможно будет создать полностью одинаковые произведения на языке перевода.

Далее в 1 строчке первого переводе мы находим буквосочетание *gh*, и сразу два примера, из которых четко видно, что данное буквосочетание может как вообще не читаться, как, например, в словах *midnight* и *slough* (*When*

midnight has come on the desolate slough, ...'Tis the sigh of a perishing spirit that now). Однако стоит отметить, что в случае со словом *slough*, в котором *gh* тоже не читается [slau], в то время как *cough*, *enough*, *laugh*, *rough*, *tough*. Во многих из приведенных слов, мы видим, что одинаковое наличие букв в слове, не гарантирует факт того, что слово будет читаться одинаково. Из этого следует, что в случае, если обучающийся не знаком со словом, ему следует проконсультироваться со словарем, чтобы не допустить ошибку в произношении.

Следует отметить правило произнесения *-th*, *-al* в словах *they*, *talk* (Of what do they whisper and talk to and fro?), *-o*, *-ee*, *qu* в словах *come*, *reeds*, *aquake* (When midnight has come, then the reeds are aquake;), *-sh* в словах *shimmer*, *perishing*, *marsh*, *she* (They shimmer, they glimmer, and once more they wane, In the slough is aquiver a perishing gaze:, The marsh will allure and engulf as it mauls.), *-oo* в слове *moon* (But the moon that forlornly and mutely decays), *-c* в словах *decays*, *cannot* (But the moon that forlornly and mutely decays, Cannot tell. But yet lower she settles her gaze), *-y* в начале слова перед гласной, в слове *yet* (But yet lower she settles her gaze), *-ur* в слове *purple* ('Tis the purple-hued moon that forlornly decays).

3. Обучение чтению

Далее проанализируем исследуемый поэтический текст на предмет возможности его использования с целью разработки заданий для раздела "Reading". Приведем некоторые, из многочисленно возможных, текстовых заданий:

1. Read the title of the text. Do not read the poem.
2. Make a list of nouns, adjectives and verbs that the poet could use in his poem. Explain your choice.
3. Give a description of a reed, talk about the place it grows. Try to include as many details as possible.

4. Do you know any other poems about reeds? Why do you think poet got interested in this plant? Have you ever been interested in plants and noticed their beauty?

Количество и содержание заданий могут меняться, в зависимости от поставленных целей. После проведения первого этапа чтения, выполнения предтекстовых заданий, следует этап фонетического чтения. Мы рассматривали его при обсуждении возможности использования поэтического текста с целью тренировки аудирования. Так как все аспекты взаимосвязаны, возможно сочетать и комбинировать их между собой.

Примером послетекстовых заданий могут быть следующие упражнения:

1. Answer the following questions (What emotions do you experience after reading/listening the poem?; What words used in the poem were new for you?; What did the poet want to express with the poem?, etc.).

2. Give a 3 min talk on the following topics (Scientific description of a reed; Ways to use reeds in the past; Reeds and natural habitat of various creatures; etc.).

Заниматься чтением на иностранном языке и выполнять дотекстовые и послетекстовые упражнения мы можем только, опираясь на перевод соответствующего произведения. Текст является основным источником для последующей разработки упражнений [12]. Как правило, в пособиях речь идет о художественном, публицистическом или научном тексте. Отсутствуют пособия, в которых в основу изучения иностранного языка взят поэтический текст. В виде небольшого раздела поэтический текст встречается при обучении студентов лингвистов художественному переводу [8]. Стоит также отметить, что этот раздел, к сожалению, не часто используется с целью обучения. Это и понятно, так как перевод является большим искусством, а перевод поэтического текста подвластен вообще не многим. Великие поэты Серебряного века, такие как К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Гумилев, выбирали для перевода произведения поэтов, творчество которых было им близко по духу.

3.1. Обучение грамматике

Этап работы с текстом также включает в себя упражнения на отработку грамматики и лексики. Возможности использования поэтического текста с целью изучения и совершенствования грамматики достаточно высоки.

В первой строчке стихотворения мы видим использование времени Present Perfect (has come). Во второй строчке один глагол использован в Present Simple Active Voice (...so softly they sough), второй в той же строчке в Present Simple Passive Voice (...Scarce heard are the reeds...) и в 6 строчке (Then the wandering light is enkindled again). Стоит отметить, что в случае со вторым глаголом, правило прямого порядка в повествовательном предложении нарушено по причине особенности стихосложения. В третьей строчке мы видим, что вопрос задан во времени Present Simple Active Voice с использованием вспомогательного глагола (Of what do they whisper and talk to and fro?), в то время как 4, строчка подойдет для отработки вопросов в том же времени, но уже с использованием глагола to be в качестве сказуемого (For what are the flamelets amongst them aglow?).

Также примерами использования времени Present Simple Active Voice могут быть строчки 5 (They shimmer, they glimmer, and once more they wane), 8-11 (They harbour the toad , In the slough is aquiver a perishing gaze: 'Tis the purple-hued moon that forlornly decays. There is odour of slime. And the soddenness crawls; 15, 16, 18 (But the moon that forlornly and mutely decays..., But yet lower she settles her gaze, ...The reeds softly raise as they mournfully sough).

Строчка 12 подойдет для отработки времени Future Simple (The marsh will allure...), в то время как на примере строчки 16 можно объяснить и отработать употребление темы модальные глаголы (Cannot tell.)

В данной статье мы не касаемся подробного разбора грамматики. Мы демонстрируем возможности использования поэтического текста с целью комплексного преподавания аспектов английского языка.

Приведенные данные свидетельствуют, что грамматические темы, которым можно обучить на основе материала данного стихотворения,

достаточно многочисленны. Таким образом, можно сделать вывод, что на основе поэтических произведений может отрабатываться весь спектр грамматических тем.

3.2. Обучение лексике

Переходим к рассмотрению следующего раздела “Lexis”. Пронумеруем строчки стихотворения для большей наглядности.

Konstantin Balmont

The Reeds

1. When midnight has come on the desolate slough,
2. Scarce heard are the reeds, so softly they sough.
3. Of what do they whisper and talk to and fro?
4. For what are the flamelets amongst them aglow?
5. They shimmer, they glimmer, and once more they wane,
6. Then the wandering light is enkindled again.
7. When midnight has come, then the reeds are aquake;
8. They harbour the toad and the hiss of the snake.
9. In the slough is aquiver a perishing gaze:
10. 'Tis the purple-hued moon that forlornly decays.
11. There is odour of slime. And the soddenness crawls.
12. The marsh will allure and engulf as it mauls.
13. Of what do they whisper and talk to and fro?
14. "For what are the flamelets amongst us aglow?"
15. But the moon that forlornly and mutely decays
16. Cannot tell. But yet lower she settles her gaze
17. 'Tis the sigh of a perishing spirit that now
18. The reeds softly raise as they mournfully sough.

Translated by Paul Selver [15]

При рассмотрении текста стихотворения, можно заметить, что одни слова относятся к группе, так называемых, общеупотребимых слов, которые вполне

возможно использовать в разных сферах жизни. К таким словам можно отнести: midnight, come, whisper, talk и другие. Для большей наглядности сгруппируем их в таблице.

№ строчки	Общепотребимые слова	Поэтически-образные слова	Синонимы для поэтически-образных слов
1	when, midnight, come,	desolate	uninhabited, deserted, lonely, empty
2	heard, reeds, softly	scarce, sough	deficient, rare, hardly; rustle, whisper
3	whisper, talk		
4	what, amongst, them	flamelets, aglow	Flamethrower; blazing
5	shimmer, glimmer, once more, wane		
6	then, wander, light, again	enkindle	ignite
7			
8	harbor, toad, hiss, snake		
9	gaze	slough, quiver, perish	swamp; shiver, trembling; die, disappear
10	purple, moon, decay	hue	shade, color;
11	odour, slime, crawl		
12	marsh	allure, engulf	charm, attractiveness; absorb, swallow,

			overwhelm
13	-		
14	-		
15	mutely		
16	cannot, yet, lower, she, settle		
17	sigh, spirit, that, now		
18	raise, mournfully		

Количество общеупотребимых слов в тексте – 45 (29%)

Количество поэтически-образных слов – примерно 15 (10%)

Исходя из полученных данных, процент общеупотребимой лексики в поэтическом тексте примерно в 3 раза больше, чем поэтически-образной. Это является дополнительным обоснованием возможности практического использования поэтического текста для преподавания иностранного языка любой аудитории. Наличие же образно-поэтических слов не является помехой, так как из таблицы, приведенной выше видно, что данную лексику можно использовать в качестве заданий в работе со словарем, а именно, для подбора синонимов и поиска данных слов в примерах разного тематического характера. Преподаватель может по своему усмотрению распределить темы, или дать задание обучающимся создать собственные словари-минимума по выбранным ими темам.

4. Обучение говорению

Следующий аспект, рассматриваемый нами, показывает возможность использования поэтических произведений для обучения говорению на уроке иностранного языка. Если брать в качестве ориентира наполняемость устной части ЕГЭ, которое состоит из 4 заданий: чтение отрывка текста вслух (С3), умение задать вопросы по теме (С4), описание картинка на выбор (С5) и

сравнение двух картинок (С6). Контроль фонетического чтения рассматривался нами на этапе отработки фонетики и чтения.

Задание С4 может быть сформулировано следующим образом:

You have decided to go on a hiking trip with your friends. Now you are calling the coordinator of the program to find more information. In 1.5 min you are to ask five questions about the place. Your questions must correspond with the poem you read.

- 1) Type of terrain
- 2) Time of the day
- 3) Participants of the poem mentioned
- 4) Actions of the participants
- 5) Mood and feelings

В качестве примера описания и сравнения картинок, можно выбрать любые, подходящие под формат и тему стихотворения.

Задания на отработку устной речи на материале, анализируемого нами стихотворения, могут быть очень обширными и разноплановыми. Следует отметить, что задания на говорение необходимо составлять в зависимости от возраста и уровня обучающихся. Это могут быть вопросы по содержанию стихотворения, вопросы, связанные со стилистическим анализом художественного произведения и стиля автора, задания по составлению кроссворда с целью отгадывания слов, на подбор ситуаций, в которых используются слова из изучаемого стихотворения.

Например: глаголы слышать, шелестеть, свистеть, гореть, наречие бесшумно, существительное месяц, вздох, змея, огонек.

Для того, чтобы повысить мотивацию обучающихся, можно выполнять эти задания в качестве игры, выполнять их на время.

5. Обучение письму

Последний раздел, который рассматривается в статье - письмо. Беря за основу задания ЕГЭ, возможно разработать два типа заданий по совершенствованию навыков письма на иностранном языке:

1. You have received a letter from your English-speaking friend.

I have recently been to a camp with my biology teacher. It was in the forest. We lived in the tents and studied nature. We discovered many interesting plants and learned to enjoy the sounds of nature.

Have you ever been to such trips? Do you like to discover new things in nature? What do you do to preserve the beauty of nature?

2. Write an essay on the following topic.

In many countries swamps are drained. Such actions serve for the benefit of people, but destroy natural habitat of many bird and animal species that live there. What measures are to be taken to promote balance?

Помимо данных заданий по развитию навыка письма на иностранном языке, преподаватель может разработать и другие творческие письменные задания.

6. Заключение

Проанализировав возможность использования стихотворение Константина Бальмонта в качестве материала для преподавания иностранного языка, можно сделать вывод, что разработка заданий по формированию навыков аудирования, чтения, письма, говорения многочисленно, и ограничено лишь способностью преподавателя, который решится взять данный материал с целью формирования учебно-методического комплекса.

Использование стихотворений поэтов Серебряного века может оказать положительное влияние на обучающихся, так как, при изучении иностранного языка, они смогут также глубже понять свой родной язык, ощутить его красоту, сравнить его с иностранным языком и прикоснуться к великой магии слова.

Список литературы

1. Акбарова П.М. *Этнокультурный компонент в обучении иностранным языкам // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 6. – С. 146–149.*
2. Анохина С.П., Кострова О.А. *Сравнительная типология родного и изучаемого языков в свете гуманизации // Гуманизация образования. – 2013. – № 4. – С. 49–55.*
3. Бакирова М.Р., Кошенкова А.А. *Этнолингвистический подход в обучении иностранному языку в условиях многоязычия // Этнокультурная деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы: Материалы Междунар. науч.- практ. конф. (Москва, 25 марта 2017 г.) / Редкол.: Т.И. Бакланова [и др.]. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 150–155.*
4. Болдырева Е.М., Леденев А.В. *Поэзия серебряного века в школе: Книга для учителя. – М.: Дрофа, 2001. – 379 с.*
5. Болдырева Т.В. *Этнокультурный компонент в обучении иностранному языку студентов неязыковых факультетов // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2012. – № 6. – С. 86–89.*
6. Борисенко Ю.А., Глухова А.С. *К вопросу о переводе поэзии // Многоязычие в образовательном пространстве. – 2016. – № 8. – С. 88–92.*
7. Воробьев В.В., Полякова Г.М. *Сопоставительная лингвокультурология как новое научное исследование // Русистика. – 2012. – № 2. – С. 13–18.*
8. Казакова Т.А. *Imagery in Translation. Практикум по художественному переводу: Учебное пособие. – Ростов н/Д.: Феникс; СПб.: Союз, 2004. – 320 с.*
9. Мутовкина О. М. *Теоретические основы формирования межкультурной компетенции на занятиях по иностранному языку // Образовательная среда сегодня: теория и практика: Мат-лы IV Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 9 дек. 2017 г.). – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 103–108.*
10. Сатарова Л.Х. *Основные проблемы межкультурной коммуникации как фактор развития современного общества // Современные научные*

исследования и инновации. – 2013. – № 12. URL:
<https://web.snauka.ru/issues/2013/12/29074> (дата обращения: 03.04.2022).

11. Тихомирова Н.В. Глобализация образования: новая ответственность университетов и преподавателей для устойчивого развития // *Статистика и экономика*. – 2014. – № 3. – С. 3–7.

12. Уракова Ф.К. Текст как объект лингвистики // *Культурная жизнь Юга России*. – 2007. – № 6. – С. 64–66.

13. Чубарова Е.В. Коммуникативная методика в преподавании иностранного языка // *Концепт: Научно-методический электронный журнал*. – 2016. – Т. 5. – С. 186–188.

14. Бальмонт К. Камыши // <https://www.culture.ru/poems/31691/kamyshi>

15. Balmont K. *The Reeds* // <https://ruverses.com/konstantin-balmont/the-reeds/1087/>

16. *Konstantin Balmont in English* // <https://ruverses.com/konstantin-balmont/the-reeds/9108/>

УДК 82.09

ББК 83

**ФАЗИЛЬ ИСКАНДЕР: МАГИЯ ЖЕНСКОГО ХАРАКТЕРА
В УСЛОВИЯХ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ЧЕГЕМА
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ НОВЕЛЛЫ «ТАЛИ –
ЧУДО ЧЕГЕМА»)**

С.Д. Чалмаз, Абхазский государственный университет, г. Сухум, Абхазия

FAZIL ISKANDER: FEMALE MAGIC IN A PATRIARCHAL CHEGEM

S.D. Chalmaz, Abkhazian State University, Sukhum, Abkhazia

Аннотация. В статье рассматривается образ главной героини новеллы «Тали – чудо Чегема» известного писателя Фазиля Искандера, жизнь которой протекает в условиях патриархального Чегема 20-30 гг. XX века. Героиня представлена как носительница традиционных ценностей, позволяющих ей жить в гармонии с окружающим миром в трудные времена «исторических вызовов».

Ключевые слова: патриархальность, женская тема, традиционные и общечеловеческие ценности, жизнелюбие, единение человека и природы, гармоничный мир.

Abstract. In this article the image of the main heroine of the novel «Taly – Wonder of Chegem». Whose life is spent in a patriarchal Chegem is considered. The heroine is presented as a bearer of traditional values that allow her to live in harmony with the world in troubled times of historical challenges.

Key words: patriarchy, women's theme, traditional and human values, love of life, unity of man and nature, harmonious world.

E-mail: svetachalmaz@mail.ru

Современное прочтение забытых идей,
образов, традиций, как это часто бывает,
может подсказать много нового.

И это не словесный парадокс...

Д.С. Лихачев

Для советских писателей второй половины XX века (особенно конца 1960-х – 1970-х годов) после накопленного ими опыта постижения трагических катаклизмов XX века характерно критическое переосмысление советской истории. «Стремление компенсировать ущербность настоящего обращением к прошлому было общим духом времени» [2]. Авторы пытались искать свои культурные и нравственные корни в национальном прошлом.

Известный роман – эпопея Фазиля Искандера «Сандро из Чегема» отразил советскую действительность со всеми ее сложными связями с традицией.

«Последний романтик» и «последний реалист» Искандер пишет о противостоянии патриархальности и цивилизации, что есть, по словам критиков, «не столкновение между старым и новым, а непримиримое противоречие нового и вечного» (А. Генис).

Сформированный в далекой древности, патриархальный уклад был продиктован простой логикой выживания. У Искандера патриархальность – это опора на старину, это то, что помогает выжить в условиях тоталитаризма, спасительный проект, на который можно опереться и который в случае «исторических вызовов» представляется «устойчивым, надежным и стабильным в этом меняющемся мире» (И. Яковенко). Для Искандера патриархат – это не просто тип общественного строй, где власть принадлежит мужчине, а скорее «способ восприятия мира», где определяется отношение

человека к дому, семье, окружающим людям, родному месту, традиционным ценностям. Утрата патриархальности, ее положительных черт, по мнению писателя, может привести к потере ощущения народом себя в качестве «естественной данности» [3].

Женская тема не является главной и приоритетной в произведении Искандера, что не помешало писателю создать яркие и запоминающиеся образы героинь в условиях патриархальной жизни абхазской провинции.

Новелла «Тали – чудо Чегема», близкая к жанру повести, - это синтез трех новелл: «Девочка Тали» (1969), «Тали – чудо Чегема» (1970) и «Свидание в папоротниках» (1970). Позднее новелла была представлена в виде воспоминаний автора и героев как одиннадцатая глава романа «Сандро из Чегема», где воспеваются патриархальная Абхазия 1920 – 1930-х годов и воссоздаются этапы жизни любимой героини Искандера, его племянницы и дочери дяди Сандро, Тали, во многом (по внешности, складу характера, отношению к жизни – и даже по созвучию имен!) напоминающей любимую героиню Л.Н. Толстого Наташу Ростову из романа «Война и мир», что говорит об особом отношении Искандера к творчеству своего кумира.

В начале главы Тали, любимица семьи и всего Чегема, предстает перед читателем пятнадцатилетней девушкой, лучшей сборщицей табачных листьев, принимающей участие в сельском соцсоревновании (явлении новой жизни). Автор подробно останавливается на внешности Тали, еще не вполне оформившегося подростка, отмечая, что небесный замысел ее облика вызывает «вполне земное желание» прикоснуться к ней. Явно симпатизируя героине, автор создает яркий образ угловатой и худощавой, но энергичной и жизнерадостной девушки, у которой все «дышало» (ключевое слово в описании): лицо, глаза, шея, углы губ с ее чудной улыбкой. «Казалось, углы губ ее пробуют и пробуют окружающий воздух, вытягивая из него какое-то солнечное вещество, чтобы благодарным слиянием улыбки ответить на сияние дня, шум жизни».

Забегая вперед, автор намекает, что «со временем понадобилась целая гора безмерной подлости и жестокости, чтобы наконец залепить углы ее губ в тревожной неподвижности, но и тогда вдруг прорывалась ее прежняя, нет, почти прежняя улыбка» и возникало желание «свернуть шею самой судьбе за то, что она допустила все это».

Сложная композиционная структура главы-новеллы позволяет автору-рассказчику обратиться к флешбэку и начать повествование о начальном этапе жизни Тали в патриархальной семье Чегема, где сохранились семейные внутривидовые связи, где ментальность родных и односельчан, без которых не происходило ни одно более или менее значимое событие, была пропитана суевериями, пережитками язычества, тайнами, мистикой. Среди чегемцев считалось, что весь окружающий мир пронизан волшебством и полон тайн и загадок бытия.

Так, и первые необъяснимые слова четырехмесячной Тали, и то, что происходило вокруг нее, рассматривалось как знаки небесной благодати. Никакие объяснения с точки зрения науки в расчет не брались («наука в Чегеме – гость, это они чувствовали»), и они продолжали считать, что в любом объекте, помимо нечто очевидного, рационального, есть также мистический смысл.

Тали росла необыкновенно резвой и музыкальной «под звон коровьих колокольцев, стук града в крышу, хлопанье ладошей по сити и даже кудахтанье кур». В восемь лет научилась играть на гитаре, в двенадцать лет Тали была еще избалованным подростком и могла, сидя на макушке яблони с гитарой, развлекаться, сбивая с толку путников обрушившейся с небес мелодией. Ее простота и естественность часто брали верх над хорошими манерами.

Если путник сердился, вдогонку доносились ее смех и не совсем приветливые слова, правда, совсем не отражавшие ее истинный характер, а скорее, были похожи на ворчливую перебранку взрослых, которую она часто наблюдала и копировала, представляя себя взрослой. Да и повзрослев, она могла очень эмоционально придумывать и посылать заклятья, чем удивляла

«лучших умелиц народных заклятий», но, удивляясь, они старались их запомнить, чтобы при случае применить. Чегемские женщины, любившие позлословить, воспринимали такую перепалку с точки зрения ма́стерской игры слов и некоторой доли шутки.

Тали впитала с детства традиционные ценности абхазской семьи: почтительное уважение к старшим, трудолюбие, гостеприимство. Она с радушием встречала гостей. Подливая вино, подставляя закуски, она иногда до утра могла выслушивать все, что говорилось за столом, а затем укладывала гостей спать.

Зимой в снег Тали торила дорогу до сельской школы для ребятишек, сидя на дедушкином муле (Хабуг обожал свою внучку!), и ее голосок звенел, вызывая улыбку прохожих, а в воспоминаниях она представала как «видение пронзительной свежести, юности, счастья». По словам автора, «девочка с детства была одарена даром... притягивания мира, даром милосердия и доброжелательства», что также сближает ее с героиней Л. Толстого.

А о такой черте Тали, как сострадание, мы узнаем из воспоминаний охотника Тендела.

Тали не могла примириться с опасной болезнью двоюродного брата Адгура. Болезнь была заразной, и родственники перестали приходить к нему. «Люди патриархальные сначала вообще не верили в то, что болезнь, как блоха, может с одного человека перепрыгнуть на другого, но потом, убедившись, что болезнью можно заразиться, впадают в обратную крайность и делаются чересчур подозрительными».

Хрупкая девочка со стойким характером (а не такой ли была Наташа Ростова?) решила, что нельзя человека с таким горем оставлять одного. «Впервые в жизни она почувствовала, что в мире, который ей сиял ожиданием бесконечного счастья и которому она отвечала благородной улыбкой за счастье ожидания счастья, она почувствовала, что в мире бывает ничем не объяснимая жестокость и подлость».

Нарушив запрет, Тали пришла в дом к брату (поступок, который резко контрастирует с поведением родной сестры Адгура), разделила с ним трапезу, заставила брата разговариваться, вспомнить эпизоды его удачной охоты. «Она увидела в нем яростное нежелание сдаваться», а он, после прихода Тали, стал подумывать о начале своего выздоровления и с умилением смотрел вслед уходящей сестренки: «Какая девочка у нас растет!»

Нисколько не раскаиваясь в своем поступке, Тали «заранее бессознательно знала, что ей никак нельзя запахиваться, даже если распахнутость ее когда-нибудь станет смертельно опасной». Ее молодость, жизнелюбие, вызывали в ней «тот аппетит жизни перед началом жизни, который и есть настоящее счастье».

И так всегда: «Где бы ни появлялась Тали, повсюду она вносила тот избыток жизненных сил, которыми ее наградила природа».

«Молния, а не девочка», – отзывался о ней сельский пастух. «Вертихвостка», – называл ее законный представитель власти на селе, председатель колхоза, которому не нравилось, что лучшая сборщица табака – внучка бывшего кулака Хабуга.

Игры со временем – не баг, а фиша писателя. Внезапный сдвиг во времени (метод ретроспекции) снова переносит нас назад, когда Тали было двенадцать лет, и она совершила необдуманый поступок, сбежав с сыном мельника. Их бегство остановил старый Хабуг. Встреча с дедом показательна тем, что, как говорил Л. Толстой, «интерес подробностей чувств заменяет интерес самих событий» [4].

«Он подхватил привычно потянувшуюся к нему Тали, и та, обняв его за шею и хлопнув гитарой по спине, повисла на нем, как сотни раз повисала, когда, вымыв на кухне ноги и сидя ночами на скамье, она цеплялась за его шею, и он нес ее из кухни через длинную веранду в горницу».

В четырнадцать лет Тали встречает свою первую любовь, Баграта, который не был чистокровным абхазом. И именно за это, несмотря на его мужественность, силу, практическую сметку и красоту, старый Хабуг не

разрешил бы ему жениться на своей внучке, а мнение Хабуга считалось в роду непререкаемым и авторитетным.

Первая встреча Баграта и Тали, сбивавшей с детьми грецкие орехи с дерева, представлена автором глазами Баграта, который «почувствовал какую-то трогательность всей этой картины».

Зарождение чувств у Баграта вызывает мысли о природном естестве человека. Впервые увидев Тали, он размышляет о ней с точки зрения телесности: «Хорошо бы эту девчонку забрать домой, вымыть ее как следует, дать попасться, не выпуская со двора, чтобы немного вошла в тело, а потом жениться на ней».

А Тали после встречи с Багратом «стало как-то смешно, приятно и стыдно...».

Позднее Баграт снова увидел ее, «взволнованную, с трепещущей шеей, с детским дышащим лицом и с недетским любопытством в глазах и как бы выражением горячей преданности в будущем... и, пораженный ее природной легкостью и естественностью, говорит: «Чудесная девочка!». Временами разочаровываясь в ее внешности («... улыбка, как солнечная щелочка в облачном небе. Но до чего же худая, Господи!»), он готов был любоваться ею, радоваться, что она есть в его жизни.

А как естественны и трогательны чувства Тали! Ее душевное состояние автор передает несобственно-прямой речью через восприятие Баграта: «Как быстро она опустила глаза! Не знал он, что только восходящая звездочка еще не осознанной любви способна на эту молниеносную быстроту, ласточкину чуткость!»

Описывая счастливую юность Тали и указывая на близость к природе, цельность ее натуры, естественность чувств и некоторую наивность, автор прибегает к изображению идиллических пейзажей, дает несколько приукрашенное, гротескно-пасторальное описание сельской жизни, тем самым противопоставляя крестьянскую жизнь лишенному гармонии цивилизованному миру.

Иногда, когда Тали пасла дедушкиных коз, она любила играть с ними, надевая им на шею цветочный венок или заплетая «почтенную бороду вожака в малопочтенную косичку». Однажды, когда ей захотелось пить, «она поймала козу, улеглась возле нее и стала бесстыдно, прямо из вымени выцеживать себе в открытый рот струйки молока». Тали – часть природы, намекает автор и создает идиллическое настроение – ничем не омрачаемый покой, безмятежно счастливое состояние.

Возможно, это авторский прием противопоставления негативно оцениваемого настоящего времени, «разрушительного и рокового», – времени природному, прекрасному, «остановленному мгновению», своеобразной пасторальной «вечности» [6].

Именно в такой момент автор прерывает повествование о Тали рассуждениями о привидевшемся ему Творце, неуверенной походкой пробирающегося сквозь папоротники «с рассеянной улыбкой неудачника». «Крылья его вяло волочатся за спиной», и «на всей его фигуре печать самых худших предчувствий». «Грустный дух сотворенья земли», «недоработанный замысел» и «трогательная человеческая надежда, а вдруг еще что-нибудь успеет», преследуют его мысли.

Лирическое отступление о привидевшемся Творце и полное высокой романтики описание первого свидания, когда автор, нарушив табу на относительно запретные темы, свободно пишет о «сковывавшей сознание страсти» влюбленных, о том, что «уже было не стыдно за то, что делается внутри этого потока, как бы мчащегося мимо сознания», о единении человека и природы, о вечном, о жажде души и жажде тела, позволило критикам назвать эту главу-новеллу «прозой поистине симфонического звучания» (Д. Быков). Критик Н. Иванова пишет, что «радость здорового чувства между Тали и Багратом для Искандера естественна и поэтому законна по высшим законам природы, и они не могут ей не подчиниться» [5].

Финальные сцены главы возвращают читателя к началу повествования. Идет сощсоревнование лучших низальщиц табака. Отметим, что в советский период

(1930-е годы) сложившиеся веками стереотипы об абхазской женщине, когда она рассматривалась, прежде всего, как мать и хозяйка в доме, были отчасти разрушены. «В СССР интенсивно шел процесс коллективизации, женщины Абхазии начали работать на чайных и табачных плантациях, и постепенно в колхозах основной рабочей силой стали представительницы слабого пола» [7]. Это было время, когда коллективный труд в сельской глубинке еще воспринимался как праздник, героизм и подвиг, а соцсоревнование – отчасти как развлечение от самого факта совместной работы. И не было еще критического отношения к советской системе как явлению, не было желания защищать личность от «культы безликого и аморфного коллективизма» [8, с. 206].

Но и это событие (соцсоревнование) устами одного из героев Искандер представляет как «соревнование вроде кровной мести... выигрывает тот, у кого больше родственников».

А победившая Тали исчезает вместе с выигранным патефоном. Выясняется, что она в полнолуние (для чегемцев – это намек на сбывшееся провидение!) сбежала с Багратом. Родственники и односельчане ломают голову: похищение или стговор с невестой? В любом случае традиция требовала, чтобы женщины кричали, младшие из мужчин рвались в бой, старшие скорбели...

«Словом, все шло, как надо».

С присущим Искандеру тонким юмором, он описывает погоню за беглецами. Обнаружив место стоянки влюбленных, преследователи возвращались домой, услышав от опытного охотника Тендела слова, исполненные «достоинства и красоты»: «Мы хотели пролить кровь похитителя нашей девочки, но не ее мужа...»

Шли дни, и в Чегем пришла радостная весть, что Тали родила двух мальчиков (известно, что рождению мальчиков, считавшихся продолжателями рода, в традиционных абхазских семьях радовались больше, чем девочек). Успокоился и обиженный за непослушание внучки старый Хабуг и, по словам домочадцев, начал думать о приглашении любимой внучки с детьми на лето в Большой Дом.

А «к юному кедру, под которым расстелил свою нетерпеливую бурку Баграт, была проложена народная тропа».

На этом история Тали, без которой «пусто даже в любимом Чегеме», заканчивается.

В образе героини, пусть даже юной, Искандер сумел представить жизнеутверждающее женское начало, подлинную силу женщины, ее стремление к счастью и ее «духовные особенности», которые позднее, по его словам, проявятся в ней с могучей силой.

В повествовании есть и другие женские персонажи. Это женщины, стойко пережившие трагедии крестьянства 20–30 годов XX века, включая и голод, и раскулачивание (об этом намеками говорит Искандер), и приспособляющиеся к новой жизни на селе: тетя Катя, мать Тали, гостеприимная хозяйка дома, прекрасная огородница и вязальщица, над предрассудками которой смеялся дядя Сандро, ее муж; тетя Маша, первая активистка села Чегем, дом которой напоминал молодежный клуб, мать пятерых дочерей, юных великанш с могучим здоровьем (что говорит об обращении Искандера к Нартскому эпосу). В надежде родить сына, тетя Маша попивала отвар из веток юного кедра и через год родила близнецов – опять девочек (сработала чегемская «теория форматворчества женщины»).

Никто из этих женщин не был бесправным существом, несмотря на патриархатные традиции, порождавшие всевозможные табу и ограничения, в некоторой степени подавлявшие личность женщины. Именно такими женщинами держится семья. Все они отмечены высшим мериллом женственности – материнством.

Ученые справедливо отмечают, что «каким-то непостижимым образом Искандеру удается натурализовать даже такие пережитки прошлого, как кровная месть, геронтократия и ущемление прав женщин. В условиях советской несвободы все это служило гарантией для реабилитации поруганных ценностей: достоинства, гуманности, уважения к человеческому опыту, добытой через этот опыт мудрости и, наконец, домашнего очага» [8, с. 51].

Не критикуя, Искандер показал жизнь такой, какой она сохранилась в его воспоминаниях, несколько идеализировав ее, предлагая сохранить то, что делает человека счастливым, помогает выжить в трудные годы исторических вызовов и позволяет противостоять процессу разрушения общечеловеческих, вечных в природе, гуманистических ценностей. А пока...

«Эх, время, в котором стоим, – говорили чегемцы и связывали алчные взгляды младенцев, сосущих молоко из груди матери, с братоубийственными делами, которые уже наступили в более низинных местах и могли вот-вот подняться до уровня Чегема».

Кто в ответе за будущее?

Может, в этом и состоит «недоработанный замысел» Творца?

Список литературы

1. Искандер Ф. *Собрание. Сандро из Чегема.* – М., 2005.
2. Козлов Д. *Наследие оттепели: к вопросу об отношениях советской литературы и общества второй половины 1960-х годов* // *Новое литературное обозрение.* – 2014. – № 1. – С. 183–216.
3. Ермолин Е.А. *Твердь. Мироздание по Искандеру* // http://apsnyteka.org/2522-ermolin_e_tverd.html.
4. Сарнов Б.М. *Бремя таланта.* – М.: Советский писатель, 1987. – 394 с.
5. Иванова Н.Б. *Смех против страха, или Фазиль Искандер.* – М.: Советский писатель, 1990.
6. *Что такое пастораль* // <https://zhukdk.ru>.
7. Акаба Н.Н. *Статус женщины в Абхазии: от прошлого к настоящему* // <http://awa-abkhazia.com/research/189/?month=01&year=2021>
8. Ковский В.Е. *Литературный процесс 60-70-х гг. (Динамика развития и пробл. изуч. соврем. сов. лит.).* – М.: Наука, 1983. – 336 с.
9. Панова Л.Г. *Как Чегем был нанесён на литературную карту мира: к интертекстам саги о Сандро.* // *Вестник Литературного института им. А.М.Горького.* – 2019. – № 4. – С. 42–56.

УДК 070

ББК 76.02

**СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ
СОБЫТИЯ В НОВЫХ МЕДИА И МОЛОДЕЖНЫХ СРЕДСТВАХ
МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ**

*О.В. Мурзина, Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия*

*Э.С. Карпов, Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия*

*И.Ю. Гуляк, Московский университет имени А.С. Грибоедова, г. Москва,
Россия*

**MEANS OF FORMING EMOTIONAL PERCEPTION OF AN EVENT IN
NEW MEDIA AND YOUTH MASS MEDIA**

*O.V. Murzina, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology.
Design. Art), Moscow, Russia*

*E.S. Karpov, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology.
Design. Art), Moscow, Russia*

I.Yu. Gulyak, Moscow University named after A.S. Griboyedov, Moscow, Russia

Аннотация. Статья посвящена вопросам формирования эмоционального восприятия спортивного события. В качестве материала привлечены репортажи о матчах команд различных стран, проводившиеся на территории России во время Чемпионата мира 2018 г. В репортажах и аналитике спортивных комментаторов выявлены средства создания эмоционального восприятия матча – несмотря на то, что состязаются команды других государств, не представляющие Россию, комментаторы и аналитики умело формируют фон восприятия события и интерес зрителей и читателей к соперничеству команд.

Ключевые слова: средства массовой информации, новые медиа, спортивная журналистика, перцепция.

Abstract. The article is devoted to the formation of emotional perception of a sporting event. As a material, reports on the matches of teams from different countries that were held in Russia during the 2018 World Cup were used. and analysts skillfully form the background of the perception of the event and the interest of viewers and readers in the rivalry of the teams.

Key words: mass media, new media, sports journalism, perception.

E-mail: 210978@list.ru, pedagogikanet@yandex.ru, gulyak_96@mail.ru

В современных медиа часто возникает задача формирования эмоционального восприятия события, не имеющего непосредственного отношения к зрителям. Так, например, во время проведения Чемпионата мира по футболу 2018 года в средствах массовой информации освещались не только матчи с участием сборной России, но и матчи других команд, к которым также необходимо было привлечь внимание зрителей.

Возьмем в качестве примера 4 матча, состоявшиеся в г. Екатеринбурге:

15 июня, 15:00 мск: Египет – Уругвай (группа А, 1-й тур) [1].

21 июня, 18:00 мск: Франция – Перу (группа С, 2-й тур) [2].

24 июня, 18:00 мск: Япония – Сенегал (группа Н, 2-й тур) [4].

27 июня, 17:00 мск: Мексика – Швеция (группа F, 3-й тур) [3].

Ведущим средством формирования эмоционального восприятия матчей команд в материалах спортивных журналистов являются эпитеты:

о матче с безумной концовкой и логичным концом

самый хайповый футболист последних месяцев

выпал второй гигантский шанс открывать счёт

Натужная победа в 1-м туре над австралийцами

разыграть уже гроссмейстерскую ничью» с Данией

техничный, но простоватый в решениях Андре Каррильо в очередной раз

загубил собственные усилия

сборная Японии создала в быстрых атаках два сумасшедших момента

крупное поражение (0:3) ничуть не омрачило настроения

жизнерадостным мексиканцам

Нагатомо совершил рывок за спину зазевавшимся защитникам

сенегальцев под длинную передачу и одним касанием обработал сложный мяч

Отметим, что с помощью эпитетов авторы материала формируют восприятие матча как необычного, удивительного, экстраординарного, из ряда вон выходящего и т.п. Это способствует восприятию события как эмоционально близкого аудитории.

Вторым по значимости средством формирования

Как видно из приведенных примеров, эпитет используется в описании матчей, чтобы подчеркнуть результаты и достижения футболистов, показать эмоциональный фон событий. Среди всех проанализированных средств художественной выразительности именно эпитет является наиболее часто употребляемым – это самый простой и быстрый способ сформировать у болельщиков необходимый эмоциональный настрой.

Вторым по значению средством формирования эмоционального восприятия является метафора:

В Екатеринбурге любители футбола пока раскачиваются, и центральные трибуны местами были с проплешинами

Очень старался Амир Варда из чемпионата Греции, но весь тлен его усилий наглядно проиллюстрировал забавный эпизод в конце первого тайма

Погба и Н'Голо Канте держали центр поля в своих руках

Когда сборная Сенегала, следуя игровой аритмии и ситуации на поле, немного сбавила обороты, японцы организовали позиционное наступление

Сенегальцы «зажигали» на улицах и площадях города, знакомя россиян с африканским фольклором

Команда Дешама села достаточно глубоко в оборону, вместо того чтобы встречать перуанцев выше

Часто журналисты прибегают к привычной, ставшей частью спортивного сленга «для своих» метафоре:

неудивительно, что «львы Теранги» сразу же завладели преимуществом, проведя мощно первые минуты

Сенегальский голкипер из загадочного чемпионата Гвинеи поймал на выходе «бабочку» вместо мяча

Метафоры в футболе часто являются привычными: это переносные названия определенных футболистов или команд, а также наименования различных маневров, выполняемых игроками. Большинство метафор, найденных в проанализированных текстах, родились не спонтанно, а представляют собой повторение часто используемых клише.

Эмоциональному восприятию матча в его подаче в средствах массовой информации способствует олицетворение команд и государств-участников: их позиционируют как живых акторов процесса, их успех или неудача рассматриваются через призму представления чемпионата как соперничества неких одушевленных персонажей:

После первых 20 минут уругвайцы начали прибавлять, и Египет всей командой прижался к воротам

Франция в плей-офф, Перу вылетает

Выехали на Хонде. Экс-полузащитник ЦСКА спас сборную Японии

Япония забивает первым ударом в створ

Перекладина лишает Инуи дубля

Описание матчей изобилует метафорами и эпитетами, призванными подчеркнуть эмоциональный настрой игры, напомнить болельщикам об ее наиболее значимых моментах и сформировать у них ощущение причастности к миру футбола. Дополнительному эмоциональному настрою способствуют многочисленные восклицания, в письменной речи фонетически и интонационно имитирующие речь эмоционально вовлеченного комментатора процесса:

С днём рождения, Салах! Уругвай вырывает победу в самой концовке игры с Египтом

А ещё через несколько минут Уругвай пробивал штрафной, и тот же Кавани запулил мяч в штангу! Как же везёт Уругваю!

Гооооол! Но закончить матч вничью Купер так и не смог.

Как жаль, что болельщики сборной Перу не задержатся в России!

Как же закручена интрига! Возможно, этот квартет действительно самый ровный по силам на групповом этапе мундиаля

Очень живой футбол увидел сегодня Екатеринбург!

Дикое веселье в самом дальнем городе ЧМ! Мексиканцы счастливы не меньше шведов

Предполагается, что размещенный на сайте текст будет читаться «про себя», и авторы материалов максимально диверсифицируют интонационные

средства для «внутреннего голоса» читателя, используя, среди прочего, разнообразные вопросы, моделирующие живой диалог (как, например, при диалоге двух комментаторов одной игры):

Один момент за весь тайм. Как так?

Кого отметить у Египта? Это сложно

Кто бы мог подумать, что после первого тура чемпионата мира – 2018 лидерство в группе H захватят сборные Японии и Сенегала?

Полузащитник запаниковал после кросса и вынес мяч головой на ногу Сабали (неужто перепутал его с Сакаи?), а опытный голкипер неловко отбил мяч – прямо в Садио Мане

Кто бы мог подумать, что чемпионы мира так быстро и бесславно завершат защиту своего титула? Как бы натужно ни стартовали немцы в России, их место в плей-офф, кажется, никем не подвергалось сомнению.

Контексты употребления тропов и фигур речи в текстах, посвященных матчам нероссийских команд, достаточно однообразны: авторы прибегают к олицетворению, как правило, олицетворяя страны и команды; также часто используются метафоры и эпитеты. Распространенным приемом являются и риторические восклицания, передающие эмоции журналиста, а также риторические вопросы, позволяющие обрисовать атмосферу матча.

В целом, читатель большинства подобных статей – это болельщик, который либо хочет мысленно «пересмотреть» матч, погрузиться в его атмосферу и еще раз пережить его эмоциональные моменты, либо человек, который по каким-то причинам пропустил матч и хочет быстро «пережить» его – не пересматривать запись на YouTube, а легко и быстро пережить наиболее яркие моменты игры. Ключевое слово в восприятии в обоих случаях – «пережить», что обеспечивается использованием тропов, позволяющих болельщику испытать соответствующие эмоции и погрузиться в атмосферу матча.

Также следует отметить, что у футбольных комментаторов и журналистов выработан характерный сленг, включающий в себя много привычных метафор

и олицетворений – это иносказательные названия команд, футболистов и действий, выполняемых на поле. Эти выражения хорошо понятны целевой аудитории и практически не воспринимаются как особый элемент воздействия на публику.

Средствами повышения эмоционального накала в восприятии текста, таким образом, эпитет, метафора, риторический вопрос и риторическое восклицание. Анализ публикаций в конвергентном спортивном СМИ позволяет говорить о возможном экстраполировании этих средств на любую другую ситуацию, которая эмоционально не близка читателю, однако позиционируется как захватывающе интересная.

Список литературы

1. Египет – Уругвай // https://www.championat.com/football/article-3463697-egipet---urugvaj---01-15-ijunja-2018-goda-obzor-matcha-chm-2018.html?utm_source=copypaste
2. Франция – Перу // https://www.championat.com/football/article-3469125-chm-2018-20-ijunja-2018-goda-francija--peru-obzor-matcha--10.html?utm_source=copypaste
3. Япония – Сенегал // https://www.championat.com/football/article-3471853-chm-2018-24-ijunja-2018-goda-japonija--senegal-obzor-matcha--22.html?utm_source=copypaste
4. Швеция – Мексика // https://www.championat.com/football/article-3474767-chm-2018-bolelschiki-shvecii-i-meksiki-otmechajut-vyhod-v-18-finala-video.html?utm_source=copypaste



Научное издание

**РОССИЯ В МИРЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА
В ГУМАНИТАРНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ СФЕРЕ**

**Материалы XII Международной научно-практической конференции
(Москва – Пенза, 5–6 апреля 2022 г.)**

Сдано в производство 12.04.2022. Формат 60x84 1/16.
Бумага типогр. № 1. Печать трафаретная. Шрифт Times New Roman Cyr.
Уч.-изд л. 10,25. Усл. печ. л. 13,81. Заказ № 3014.

Пензенский государственный технологический университет
440039, Россия, г. Пенза, пр. Байдукова/ул. Гагарина, 1а/11